MUZICA

DIN SUMAR

3/2011

Vasile Vasile – Wilhelm Georg Berger (1929–1993)

Sanda Hîrlav Maistorovici – Creația religioasă a compozitoarei Carmen Petra Basacopol

Viorel Cosma – Muzicieni români în texte şi documente (XVII). Fondul George Enescu

Gheorghiță Stroe-Vlad – Tezaur muzical românesc din Muntele Athos

Revistă editată de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România

ISSN 0580-3713

https://biblioteca-digitala.ro

P O R T R E T E

Vasile Vasile

WILHELM GEORG BERGER (1929 - 1993)
REPREZENTANT DE SEAMĂ AL MUZICII ROMÂNEŞTI A SECOLULUI XX

Autorul acestor rânduri ar fi dorit – şi probabil şi mulţi cititori îi împărtăşesc dorinţa – ca acest profil al celui ce a reprezentat, până acum 16 ani, muzica - în multiplele ei ipostaze, creaţie, interpretare, muzicologie, dirijat, coordonator al creaţiei muzicale în cadrul Uniunii Compozitorilor - în Academia Română, să fi apărut în timpul când Wilhelm Berger era în viaţă.

Ar fi fost cu putinţă, muzicianul trecând în lumea celor fără de dor când depăşise abia pragul celui de-al 63-lea an al vieţii. Toţi cei ce l-am cunoscut pe Wili – cum i se spunea de către cei apropiaţi – ne bucuram de vitalitatea sa: îl văzusem

https://biblioteca-digitala.ro

pledând pentru cauza muzicii la Televiziune, sau dirijând mai multe lucrări şi concertând în mai multe săli din ţară.

N-a fost să fie aşa. Şi probabil nici nu putea să fie aşa, dar din alte motive. În modestia sa, s-ar fi opus să fie prezentat în revista breslei muzicale – cum obişnuia să-şi considere confraţii - profilul său complex, care-l recomandase forumului suprem al spiritualităţii româneşti: instrumentist, dirijor, mentor al multor muzicieni şi al unor formaţii de talia cvartetului *Voces* din Iaşi, compozitor şi muzicolog.

Descins din satul Rupea, de lângă Braşov, la 4 decembrie 1929, Wilhelm Georg Berger s-a format ca muzician în contactul de mic copil cu orga şi cu muzica protestantă – în primul rând – pentru care a nutrit o admiraţie nedezminţită. De aici **preferinţa sa pentru catedralele sonore,** pe care le-a reconstruit prin scris sau prin interpretare, ori le-a conceput şi tălmăcit în vorbe, de-a lungul vieţii sale.

Studiile muzicale propriu-zise sunt dublate de activitatea interpretativă, la 19 ani **violistul din orchestra Filarmonicii din Capitală** fiind în acelaşi timp discipolul renumitului profesor violist - Alexandru Rădulescu şi având ca îndrumători pentru istoria muzicii pe Zeno Vancea, pentru teorie-solfegii pe Ion Şerfezi. Se vor adăuga studiile particulare de vioară, cu Anton Adrian Sarvaş şi Cecilia Niţulescu - Lupu. Şi tot în paralel se înregistrează debutul, în 1953, al multilateralului muzician, ca **membru al cvartetului Uniunii Compozitorilor.**

Aceasta ar fi ceea ce am putea numi prima etapă a activităţii tânărului muzician dominată de cea interpretativă, la care va reveni frecvent, **violistul fiind continuat de dirijor, de organist şi de membru în diferite formaţii camerale.**

https://biblioteca-digitala.ro

Anul 1958 reprezintă graniţa dintre această activitate şi cea componistică, marcată de **debutul promiţător** cu *Improvizaţii şi dublă fugă pentru orchestră*, urmate la scurt timp de *Variaţiuni simfonice* şi de *Concertul pentru violă şi orchestră de coarde.*

Anii următori vor înregistra noi faţete ale complexei personalităţi artistice şi culturale, activitatea sa îmbrăţişând deopotrivă şi pe cea de îndrumător, în domeniul componistic şi muzicologic. Din acest punct de vedere el **se situează în constelaţia lui Dimitrie Cuclin**, ambii reprezentând **spirite renascentiste, enciclopediste, dublate de naturi analitice.**

Spre deosebire de predecesorul său ilustru, citat mai sus, Wilhelm Berger şi-a elaborat operele în special în ultimele două decenii, acestea crescând atât în număr de opusuri cât şi în prestanţă unanim recunoscută. Este de-a dreptul impresionant faptul că **de la primul volum muzicologic până la ultimul, cel de-al 16-lea, s-au derulat numai 25 de ani.** La fel, de la prima sa simfonie, supraintitulată *Lirica*, până la ultimele, ce fac parte din ciclul *Dimensiuni deschise* (simfoniile nr. 16 - 21), este aproape aceeaşi distanţă de ani, ca şi în domeniul muzicii concertante şi a celei camerale.

Erudiţia şi spiritul enciclopedist al volumelor muzicologice, caracterizate şi prin rigoarea germană, sunt dublate de lirismul creaţiei sale, care-şi asociază pe rând **epicul, tragicul, dramaticul şi solemnul.** Vastul orizont investigat de harnicul muzicolog, atât în ceea ce priveşte epocile şi stilurile dar şi genurile muzicale, se asociază cu **marea diversitate a creaţiei sale**, care îşi găseşte repere în cele mai diverse stiluri, de la preclasic la modern pentru a-şi contura noul program născut din această sinteză a muzicii conjugată cu o filosofie şi o estetică sintetică. **Mare maestru al polifoniei** şi teoretician al modalului (*Dimensiuni modale*), compozitorul este adeptul construcţiilor

https://biblioteca-digitala.ro

simfonice monumentale, dar şi al rafinamentului cameral, în care fantezia lui s-a dovedit debordantă.

Şi mai importantă ni se pare uşurinţa cu care muzicianul trece de la o activitate la alta, **muzicologul dublând interpretul şi compozitorul născându-se, parcă, din aceştia doi.** Complementaritatea acestor domenii (şi mulţi cititori şi-l amintesc, poate, în ipostaza multiplă de conferenţiar, instrumentist şi dirijor) dă o notă de particularitate muzicianului, acaparat pur şi simplu de multiplele faţete ale artei sunetelor.

Intrarea sa în Agora Academiei Române a reprezentat recunoaşterea supremă a contribuţiei muzicianului la ctitorirea culturii româneşti, succedându-l pe mai vârstnicul său confrate, tot ardelean, Sigismund Toduţă.

Ca şi Enescu, celălalt mare predecesor în înaltul forum al culturii române, Wilhelm Berger ar fi putut spune la intrarea sa în prestigioasa instituţie „Il n'y a jamais eu, chez moi, des frontieres entre ma vie et la musique. Vivre, penser, respirer, tout cela je l'ai fais toujours en musique" (La mine n-au existat niciodată graniţe între viaţa mea şi muzică. A trăi, a gândi, a respira, totul eu am exprimat întotdeauna în muzică).

Domeniile predilecte ale compozitorului rămân cel simfonic, cel concertant, cameral şi cel vocal – simfonic, inventarele pe fiecare din aceste genuri depăşind 15-16 opusuri.

Înainte de a detalia acest plan al creaţiei bergeriene se cuvine amintită punerea în circulaţie, prin realizarea **orchestraţiei operei lui Constantin C. Nottara, *Ovidiu***, scrisă pe un libret de cântăreţul şi regizorul polonez, cunoscut vieţii muzicale româneşti, Sigismund Zaleschi, după piesa lui Vasile Alecsandri. De asemenea, a **îngrijit**

https://biblioteca-digitala.ro

editarea nemuritoarei *Sonate bizantine* pentru violoncel (violă) a lui Paul Constantinescu.

Domeniul simfonic se extinde de la opusul 14 – *Simfonia I* (1960) până la opusul 75, cuprinzând simfoniile amintite, purtând nr. 16 - 21 (1988).

Asemenea lui Dimitrie Cuclin, Wilhelm Berger îşi subintitulează simfoniile, în felul acesta având posibilitatea lărgirii permanente a stilisticii lucrărilor şi mai ales a semnificaţiilor încifrate în ele.

Prima simfonie devine *Lirica*, urmată de *Epica, Dramatica, Tragica, Solemna, Armonia, Energia, Luceafărul, Fantasia, Credo, Sarmizegetusa, B.A.C.H.* etc. În felul acesta fiecare simfonie capătă personalitate nu numai prin monumentalitatea intrinsecă, dar şi prin structura specifică şi prin **etosul rezumat de subtitlu**.

Acestora se adaugă **poemul simfonic dedicat figurii lui Horea** (1985) şi investigarea orizonturilor copilăriei în **suita simfonică** *Din basmele copiilor*. Reţin atenţia cele două simfonii de inspiraţie eminesciană, *La steaua* (simfonia nr. 12) şi *Luceafărul* (simfonia a VIII-a, cu cor) precum şi omagiul muzical adus ilustrului cantor de la Thomaskirche - Johann Sebastian Bach (simfonia nr. 14).

Versurile eminesciene vor reapărea în cantata lirică pentru mezzosoprană, cor de femei şi orchestră *Dintre sute de catarge* (1973), lucrare ce confirmă preferinţa pentru monumental, tipărită în anul 1977. Se vor adăuga apoi **versurile lui Vasile Alecsandri** pentru cantata epică (cor mixt şi orchestră) *Anul 1848* (1977) şi cele ale lui **Goethe** din partea a doua a **tragediei** *Faust*, pentru drama simfonică omonimă (orchestră mare, cor mixt, recitator şi orgă).

https://biblioteca-digitala.ro

Apelul la cuvânt, la vibraţia textului liric, asociat cu armonie şi melos, îl determină să-şi confecţioneze singur versuri pentru cea de-a XI-a simfonie pentru cvartet vocal şi cor mixt, intitulată *Sarmizegetusa*.

Din lirica universală i-au atras atenţia **versurile sonetelor lui Petrarca**, integrate în ciclul de lieduri pentru bariton, corn, flaut, violă, violoncel şi pian – *Sonate de Petrarca* (1959).

Din lirica românească nu trebuie uitate **versurile lui George Topârceanu,** care stau la baza ciclului de lieduri pentru bariton şi pian, intitulat *La vânătoare*, ciclu care relevă o faţetă nu numai inedită, dar care poate fi considerată imprevizibilă pentru activitatea compozitorului, autor şi al celor două schiţe pentru pian *Tândală şi Păcală*.

Cea de-a treia direcţie a componisticii lui Wilhelm Berger, după cea simfonică şi vocal simfonică, o constituie cea **concertantă, ce acoperă cu lucrări reprezentative multe zone lacunare**: două concerte pentru violă şi orchestră, un concert pentru violoncel şi orchestră, dublele concerte pentru două viori şi orchestră, pentru vioară şi violoncel şi orchestră, pentru vioară, violă şi orchestră, două concerte pentru vioară şi orchestră, un concert pentru orgă şi orchestră, concert pentru clarinet şi orchestră, concert pentru pian şi orchestră, *Muzică de concert pentru flaut şi orchestră* şi un triplu concert pentru vioară, violoncel, pian şi orchestră.

Cea de-a patra direcţie componistică bergeriană o constituie cea camerală, diversificată la rândul ei, în funcţie de ansamblurile folosite: cvartete de coarde (21 de cvartete), analizate recent de Monica Cengher, cvintete cu două viole, cvintete cu pian, trio-uri şi sonate pentru diverse instrumente acompaniate de pian (vioară, violă, violoncel) sau pentru orgă, flaut, violă, violoncel etc.

https://biblioteca-digitala.ro

Creaţia sa diversă şi complexă, dar unitară din punct de vedere stilistic, i-a adus **şi recunoaşteri internaţionale,** prin cucerirea premiului *Prince Rainier III de Monaco*, Monte Carlo din 1964, premiul I la Concursul internaţional la lucrări muzicale pentru cvartete de coarde, de la Liege – 1965, premiul I la *Concours internationale Reine Elisabeth de Belgique* din Bruxeles 1966 etc.

La acestea se adaugă şi lucrările a căror **primă audiţie a avut loc dincolo de fruntariile ţării:** *Concertul pentru vioară şi orchestră,* prezentat la Bruxelles, la 11 ianuarie 1966, *Meditaţii,* ciclu de variaţiuni pentru orchestră de cameră – Bruxelles, august 1968.

Aceste aprecieri europene le continuă şi se întreţes cu cele naţionale: **premiul Academiei Române** în 1966 şi 1985, **premiile Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor** din anii 1967, 1974, 1977, 1981, 1985, încheiate cu **Marele Premiu al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor** din anul 1990, pentru întreaga activitate componistică şi muzicologică.

O adevărată concurenţă i-a făcut activităţii componistice a lui Wilhelm Berger cea muzicologică. Lexicografia de specialitate **înregistrează şaisprezece volume însumând aproape 5.000 de pagini** abordând cele mai diferite domenii ale artei sunetelor: **estetică, teorie, istoria stilurilor** şi a muzicii în general, **critică muzicală,** volume considerate pe bună dreptate – aşa cum le apreciază cel mai recent *Lexicon al muzicienilor din România*, semnat de autoritatea supremă în domeniu – Viorel Cosma – „veritabile pietre de temelie ale unei istoriografii şi estetici naţionale de autentică valoare universală”.

Şi aici se pot distinge etape ale „creşterii” muzicologului, de la **articole şi studii publicate** în revistele *Muzica, Studii şi cercetări de istoria artei*, *Contemporanul, Astra, Neuer Weg. România literară* şi în

https://biblioteca-digitala.ro

volume colective, *Studii de muzicologie*, până la volumele intitulate ***Ghiduri,* pentru muzica simfonică** (cinci volume: *Muzica simfonică barocă – clasică - Ghid*, Editura muzicală – 1967; *Muzica simfonică romantică (1830 – 1890) - Ghid*, Editura muzicală – 1972; *Muzica simfonică romantică – modernă (1890 – 1930) - Ghid*, Editura muzicală – 1974; *Muzica simfonică modernă – contemporană (1930 – 1950) - Ghid*, Editura muzicală – 1976; *Muzica simfonică contemporană (1950 – 1970) - Ghid*, Editura muzicală - 1977).

Dincolo de rigoarea datelor, de proiectarea fiecărei lucrări în constelaţia în care se înscrie şi de analizele pertinente individualizate, se remarcă extragerea şi prezentarea unor exemple muzicale reprezentative, edificatoare pentru susţinerea multora dintre aserţiunile celor aproximativ 1700 de pagini ale acestui grup de lucrări.

Într-o vreme în care se practica o muzicologie siropoasă, literaturizantă şi de multe ori fără prea mari legături cu hermeneutica unor importante opusuri ale compozitorilor prezentaţi şi aparţinând diferitelor epoci, cărţile muzicologului Berger se avântă în investigarea unor partituri reprezentative şi în formularea unor consideraţii apte să ajute la conturarea **exegezei unor texte muzicale foarte diferite ca orientare, stilistică şi orientări estetice,** lansând cele cinci volume consacrate esteticii sonatei, pornind într-o direcţie ce poate fi considerată aproape inversă dacă o privim din punctul de vedere ale succesiunii epocilor stilistice: *Estetica sonatei clasice,* Editura muzicală, 1981; *Estetica sonatei romantice,* Editura muzicală, 1983; *Estetica sonatei moderne,* Editura muzicală, 1984; *Estetica sonatei baroce,* Editura muzicală, 1985; *Estetica sonatei contemporane,* Editura muzicală, 1985.

La capătul acestui maraton estetico – muzicologic, totalizând alte peste 1700 de pagini, consacrate marilor epoci creatoare, vine

https://biblioteca-digitala.ro

sinteza din anul 1986 - *Teoria generală a sonatei* - în care autorul sondează terenuri la fel de diverse: experienţe şi semnificaţii, definiţii şi implicaţii, influenţe şi concordanţe, constante şi variabile, contrageri şi disperări, reflexii şi esenţializări, tonuri şi rezonanţe – coordonate generale invitând la investigarea şi cunoaşterea marilor valori ale muzicii universale din cele mai diverse epoci.

Muzicii de cameră îi vor fi consacrate alte trei lucrări muzicologice, diferite ca orizont tematic şi stilistic: *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră,* Editura muzicală, 1965, *Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu,* Editura muzicală, 1970 şi 1979.

Lucrarea intitulată *Dimensiuni modale*, tipărită de aceeaşi editură în anul 1979, propune o ascensiune inedită în zona muzicală, pornind de la moduri şi proporţii până la sistemul modurilor integral cromatice, trecând prin lumea sonanţei şi a aspectelor armonice ale structurilor sonore.

Ultimele volume publicate în anul 1990 - *Clasicismul de la Bach la Beethoven* – şi 1991 – *Mozart – cultură şi stil* - reprezintă o concentrare a investigaţiilor şi consideraţiilor asupra unei linii stilistice ce uneşte creaţia a două vârfuri ale muzicii europene. Compozitorul dublează în continuare pe muzicolog, cartea pornind de la premisa privind „integrarea polifoniei bachiene în arhitectonica formei beethoveniene", care „suscită rânduri întregi de întrebări răscolitoare", în acelaşi timp „forma beethoveniană şi polifonia bachiană" deschizând „marile porţi ale perioadelor istorice înclinate spre noi înscrieri în clasic".

Pe măsura urcuşului autorului în terenul muzicologiei, lucrările elaborate au perspective tot mai largi şi stabilesc mai amănunţit evoluţia muzicii universale dintr-o perspectivă nouă, fără a ignora

https://biblioteca-digitala.ro

cuceririle europene în domeniu. Dar muzicologul preferă să-şi bazeze consideraţiile exegetice pe cunoaşterea directă a valorilor intrate sub incidenţa analizelor.

Analizele diacronice sunt dublate de cele sincronice şi este de reţinut faptul că muzicianul proiectează repere universale şi din muzica românească (*Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu* - 1979).

Când nu apar în titlul lucrării, opusurile compozitorilor români sunt prezentate în contextul apariţiei lor, ceea ce înlesneşte cititorilor şi specialiştilor stabilirea unor filiaţii, similitudini, dar mai ales a notelor specifice. În felul acesta Berger identifică în marele ansamblu arhitectonic al muzicii universale şi contribuţii româneşti remarcabile, confirmând amplitudinea culturală şi a autorului dar şi a şcolii componistice căreia îi aparţine.

Marile sale sinteze urmărind coordonate foarte diferite dar centrate pe muzica instrumentală au fost precedate de articole şi studii, unele anticipând şi anunţând cărţile amintite, altele completând paleta foarte diversă a stilurilor şi creaţiilor reprezentative ale „marilor epoci creatoare”.

Din prima categorie merită amintite măcar câteva dintre cele mai importante studii, publicate în revista *Muzica* din perioada anilor 1961 şi 1974: *Tradiţie şi actualitatea în cvartetul românesc, Moduri şi proporţii, Structuri sonore şi aspectele lor armonice, Motivele sau temele şi unitatea întregului* ş. a. m. d.

Din cea de-a doua categorie reţin atenţia, mai ales prin deschiderile spre viitoare investigaţii şi ierarhizări, următoarele studii muzicologice: *Intonaţia temperată şi non – temperată, Armonia –*

https://biblioteca-digitala.ro

posibilităţi şi limite, Bach aujourd'hui etc. Se ştie că memorase multe partituri ale cantorului de la Thomaskirche.

Pentru ordonarea unui vast material de creaţie Berger îşi structurează analizele pe mari epoci creatoare: Renaştere, Baroc, Clasicism, Romantism, Epoca modernă. Fiecare se naşte din precedenta şi contribuie la generarea celei următoare, mişcarea în spirală fiind specifică şi literaturii muzicale universale.

Nu trebuie ignorată **activitatea sa în cadrul biroului de muzică simfonică al Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor** şi în cadrul unor jurii naţionale şi internaţionale, de la Braşov şi Bucureşti, la cele din Torino, Dresda, Liege ş.a.m.d.

Personalitatea muzicianului a intrat în sfera de interes a unor **instrumente lexicografice şi enciclopedice din mari centre europene:** *La Musica – Dizionario,* tome I, de Guido Gatti şi Alberto Basso, Torino – 1968, *Baker's Biographical Dictionary of Music,* London – 1978, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* London - 1980, *Musiklexikon – Personen A – Z,* Leipzig, 1981, *International Encyclopedia of Violin – Keyboard,* de Alan Pedigo, 1980, *Zenei Lexicon* de Szaboczi Bence – Tóth Aladár, 1965, *Malá Encyclopedie Hudby,* Praha, 1983 ş. a.

Dintre muzicologii şi lexicografii români preocupaţi de complexitatea personalităţii muzicianului Wilhelm Georg Berger trebuie amintiţi măcar câţiva dintre cei mai importanţi: Viorel Cosma, Cornel Ţăranu, Octavian Lazăr Cosma, Iosif Sava, Alfred Hoffman, Myriam Marbe, J. V. Pandelescu, Pascal Bentoiu, Vasile Tomescu, Luminiţa Vartolomei, Grigore Constantinescu, Liliana Firca, Petre Codreanu, Smaranda Oţeanu şi alţii. Toţi au apreciat marele potenţial creator al muzicianului şi –sau oprit asupra unor aspecte esenţiale ale creaţiei

https://biblioteca-digitala.ro

muzicale şi muzicologice, astfel că, puse cap la cap, aceste puncte de vedere pot determina întregirea portretului unui muzician de anvergură europeană. Citǎm doar sprecierea concisă şi cuprinzătoare a unuia dintre contemporani şi vrednici continuatori, compozitorul şi muzicologul Pascal Bentoiu: „Fenomenul W. Berger – căci a fost un fenomen cu totul neobişnuit – nu s-a produs în locuri obscure, ci în plină lumină”.

Pentru istoria muzicii româneşti a secolului nostru Wilhelm Berger rămâne una din cele mai complexe şi mai profunde personalităţi şi creaţia sa ilustrează un artist complex şi profund.

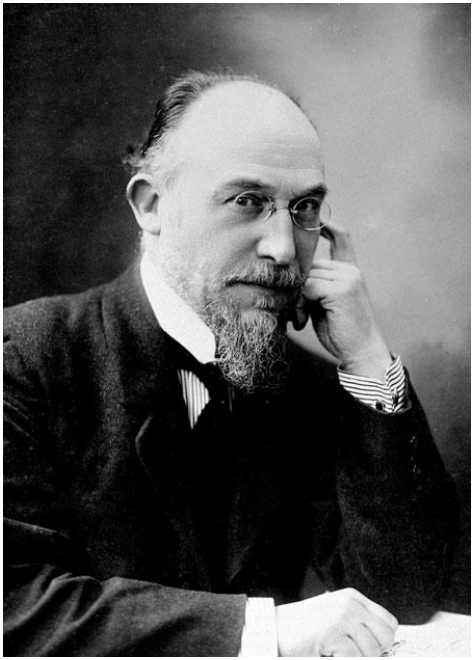
https://biblioteca-digitala.ro

Roxana-Luiza Moldovan

Valențele unui naturi atipice: Erik Satie

”Je suis venu au monde très jeune
dans un temps très vieux”[1]

Erik Satie



Un suflet fragil ”captiv” în existențial, marcat de iminența pieirii la cel mai mic contact cu duritatea pragmatismului cotidian. Iată și destinul lui Erik Satie, a cărui evadare în ”turnul de fildeș” al imaginarului - ca și ”sălaș” al universului prefabricat după asemănarea și chipul suveranului Eu -, își manifestă prin aceasta, imperativele sine qua non.

Hipersenzitiv prin excelență, Erik Satie și-a făurit propria-i manieră existențială, angajându-și retragerea din

[1]Vasile Iliuț - *De la Wagner la contemporani*, pag. 13, vol. V, *Editura U.N.M.B*, 2001

https://biblioteca-digitala.ro

”competiția” acerbelor supremații (socio-materiale). Dușman al ostentației frivole, a optat pentru o viață solitară, îndepărtată de tumultul marilor evenimente.

O cămăruță modestă i-a servit astfel drept univers. Un univers în care toate obiectele erau ordonate cu o excesivă meticulozitate, practică atât de des întâlnită în cadrul unor indivizi celibatari. Totodată, ”obsesiile” casnice ocupau un loc de cinste: cultul batistelor, (dar) și al achiziției unor costume identice, confecționate din același velur, alături de neîngrădita patimă a ilustrației, la moartea sa fiind descoperite în jur de cca. 4000 de hârtiuțe de mărimea unei cărți de vizită (ordonate perfect, la rândul lor), încărcate cu desene stranii și inscripții extravagante.

Aceasta a fost lumea lui Satie. O lume minusculă și stranie, dar în același timp, serenă și tihnită, purtând reflexia strălucitoarei individualități a celui ce a plăsmuit-o.

O ambianță mai mult decât propice activității componistice - crezul întregii existențe a ”satiricului melancolic”, controversatul Erik, ”plasat” în (tocmai) epicentrul unor abstracte paradoxuri. Mărturie în acest sens? Întreaga lui creație pentru pian, ce poartă pecetea pluralismului inspirator, vizând deopotrivă trăirea mistică și melancolică, alături de ”anamneza” ingenuei copilării, o ”cavalcadă” a năzbâtiilor acoperite de fiecare dată printr-un surâs poznaș.

Satie opune curentelor în vogă - cu care evoluează de altfel, în paralel -, o manieră singulară a compoziției, ca și reflexie a ineditei sale personalități. ”Melancolicul satir” va îmbogăți astfel paleta de sonorități a vremii sale – seducătoare, prin eterica-i amprentă impresionistă, tradiționalistă, prin efuziunile inspiratoare de sorginte postromantică, dar și de o puternică investigație și introspecție, vizând sondarea în desișul tenebroaselor fantasme ale eului (preocupare definitorie pentru curentul expresionist) –, printr-o ofertă creatoare ce

https://biblioteca-digitala.ro

va conține ”in nuce” o serie de elemente cu rol definitor în zămislirea unor mișcări artistice de dată ulterioară:

a. minimalismul repetitiv, anticipat prin intermediul segmentelor sonore, ca manieră propriu-zisă a construcției (ex. *Ogives*, *Gymnopèdii*, *Gnosiennes*, *Pièces froides, Chapitres tournès en tous les sens*);

b. arta intercategorială, prin *Sports et divertissements*, intitulată strategic *”compoziție pentru urechi și ochi”*[1], partitura adăpostind o serie de texte și ilustrații ce preced cu 4 ani *”Calligramele*” lui Apollinaire;

c. muzica concretă, Erik Satie fiind primul compozitor ce apelează la surse sonore extra-muzicale (vezi baletul *Paradă*), precum sirene, sticle acordate, pocnitoare, roata de loterie, pistolul, și nu în ultimul rând, mașina de scris;

d. precursorul muzicii ambientale, prin așa-numita sa ”*musique d’amableument*”.

Stagnarea ”in nuce” a sus-numitelor orientări, irevocabil și subit abandonate, conferă o nouă pistă în detectarea naturii atipice a celui ce le-a zămislit.

Continuând – aidoma unui conquistador – ”exploatarea” teritoriilor sonore (deja) intrate în propria-i posesie, Satie și-ar fi asigurat ”un loc de cinste” în panteonul componistic universal. Cedând însă posterității marele onor, acesta a decis a-și limita întreaga-i contribuție la stadiul de ”modest precursor”, deoarece, artist prin excelență, paradoxalul Erik nu a avut decât un singur crez, pe care l-a urmat - cu religiozitate - până la final: dorința de a construi - prin muzică - Tărâmul concordant naturii lui atât de speciale, atingerea

[1] http://lett.ubb cluj.ro/ ~ echinox/arhivo/2000 – 123/ 07 html: *Întâlnire cu excentricitatea teoretică*

https://biblioteca-digitala.ro

strălucitorului stindard al gloriei găsindu-și locul în afara sferei lui de năzuințe și preocupări. De aici și aversiunea față de regulile stricte ale compoziției, impunând drept rezultantă promovarea unui sistem sonor fundamentat pe libertatea neîngrădită a inspirației.

Satie se declară astfel pentru emanciparea disonanței, mizând pe succesiunile acordice de 7 (sau 9 + 7) nerezolvate (ex. *Sarabande* sau *Gymnopèdii*), fundamentate adesea într-un cadru sonor de factură modală (sau bi-modală), lipsit de orice încadrare metrică, fără a exclude prin aceasta puternica pregnanță a pulsației (deși există și lucrări ce își revendică apartenența metrică, așa cum se întâmplă spre ex., în cazul *Passacagliei*, *Menuetului*, *Nocturnelor* ori *Sarabandelor*).
Și lista ”obsesiilor” componistice poate continua, configurația opusurilor scoțând la iveală predilecția ”plăsmuitorului” lor vis-à-vis de agregatele armonice, cultul arpegiului și (totodată) al ternarului, ”parodia” agogică de tentă simbolistă, concretizată printr-un profil atipic al indicațiilor (ex.: ”*en y regardent à deux fois*”, ”*se le dire*”, ”*être visible un moment*”, ”*conseillez-vous soigneusement*”), ”fixația” cifrei 3 (multe dintre opusurile pentru pian fiind ”înmănunchiate” sub această grupare numerică, situată însă în afara oricărui tip de conotație simbol, după cum declară compozitorul însuși), și nu în ultimul rând, atracția spre anumite procedee de construcție sonoră:

- eliminarea dezvoltării ori contrastelor → profil sonor de tip fluidic, monolit;
- abolirea formei clasice; nu de puține ori, analiza opusurilor dezvăluie așa-numita tehnică de compoziție a ”segmentelor”, definită prin intermediul unor lapidare configurații (melodico-ritmice) de bază, ce alternează - în chip direct ori prelucrat - de-a lungul întregului discurs;
- distribuția (cvasi)stereotipă a materiei sonore (vezi lucrările pentru pian): figurație armonică de tip acordic sau arpegiat (cu precădere, mâna stângă) vs. traiect conducător (mâna dreaptă).

https://biblioteca-digitala.ro

Impresia globală? O oarecare penurie a orizontului inspirator – sursa unor virulente și caustice aserțiuni:

- ”*Petit geniè de second ordre, à court souffle*[1]”...

Potrivit propriilor opinii (cu tot respectul acordat anteriorilor comentatori), limitarea arsenalului procedural își găsește expresia în rațiuni de ordin psihologic, reflectând (de fapt) mijloacele propice ”zămislirii” acelui (iluzor) Tărâm de care am mai pomenit – ”personificare” în chip sonor a ”factorilor” compatibili unei naturi atât de speciale. Iar întrucât ”compatibilitatea” reclamă apartenență, stabilitate, (dar) și o implicită monotonie (totodată) - ca manieră ce rezidă din conservarea autenticelor legături (indiferent de caracterul și identitatea ”exponenților”) -, atunci este firesc ca muzica lui Satie - expresie a ”protectorului” său ”turn de fildeș” - să fie situată sub semnul reiterărilor procedurale.

Și totuși, o melancolică tristețe planează asupra peisajului sonor. Iată din nou un paradox, judecând după statutul său de ”antidot” mai sus amintit, ce pare a nu-și fi împlinit misiunea în totalitate, ”plăsmuitorul” său aflându-se astfel în imposibilitatea de a-și ignora limitele inerente condiției omenești.

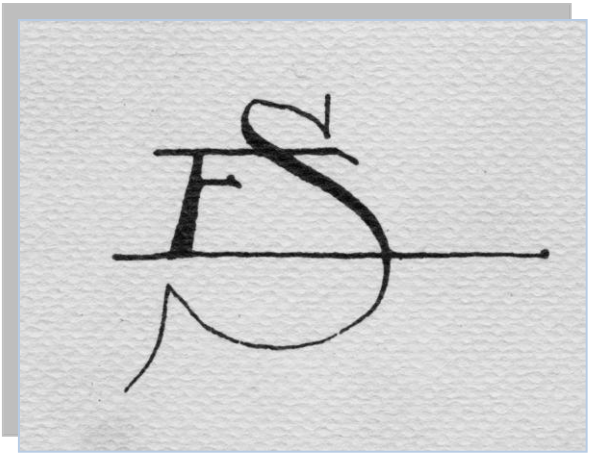
Neutralizat în forfota perpetuă a citadinului, Erik Satie, obscur și vulnerabil trecător, contemplă iureșul cinetic al lui Cronos. Implacabila scurgere îi suscită o puternică melancolie, paradoxala sa natură – cea biologică, matură, și cea spirituală, pătrunsă (încă) de candoarea inocenței – manifestându-și prin aceasta, profunda și irevocabila-i scindare. Atingem (astfel) și ”mobilul” așa-numitelor piese hazlii (definite printr-o simplitate căutată a liniilor conducătoare, ce converg ca și sonorități spre cântecele de copii), al căror paradoxal substrat satiric nu reprezintă nimic altceva decât ”imaginea în oglindă” a unor

[1] Paul Landormy – *La musique française apres Debussy*

https://biblioteca-digitala.ro

”individualități” psihologice perfect distincte: ingenuu / viclean, melancolic / satiric, inocent / malițios, sau altfel spus, perfecta simbioză (mental - trupească) dintre copilul neștiutor, poznaș și vesel vs. adultul inadaptat și melancolic, cuprins de metafizice reflecții. În sprijinul acestui fapt pare să vină și ultima lui perioadă componistică, atunci când asistăm la nașterea ”muzicii de mobilier”, zămislită din conștiința (nu lipsită de regret) a implacabilității scurgerii timpului, și (implicit) a destinului omenesc, unica posibilitate rămasă în acest sens fiind acceptarea resemnată, aidoma receptării unei muzici decorative, de care suntem rugați a face totală abstracție.

Acesta a fost Erik Satie. Să-l prețuim așadar, la justa și adevărata lui valoare, ce manifestă, așa cum știm cu toții, ”*valențele unei naturi atipice*”.



https://biblioteca-digitala.ro

C R E A Ţ I I

Sanda Hîrlav Maistorovici

CREAŢIA RELIGIOASĂ A COMPOZITOAREI CARMEN PETRA BASACOPOL

Cuvintele Domnului, cuvinte curate, argint lămurit în foc, curăţat de pământ, curăţat de şapte ori. (Psalm 11)

Despre compozitoarea Carmen Petra Basacopol auzisem încă de pe băncile liceului, când s-a întâmplat să cânt o piesă din *Suita pentru pian „Impresii din Muzeul Satului”*, tipărită în vremea aceea la Editura Muzicală. Anii au trecut şi am devenit colege la Universitatea Naţională de Muzică din Bucureşti. Crezând că nu mă cunoaşte, o urmăream cu respect intrând punctuală la curs, purtând cu dânsa nelipsita mapă în care ţinea partituri necesare exemplificărilor la cursul de *Forme Muzicale*. În anul in care am hotărât să-i studiez creaţia am vizitat-o acasă, în oaza dânsei de linişte şi meditaţie şi am aflat că, de fapt, nu-i erau necunoscute cărţile mele.

https://biblioteca-digitala.ro

M-am născut în oraşul în care se îmbină trecutul îndepărtat al evului mediu cu imaginile calde ale cerului, oraşul Sibiu, înconjurat de crestele masive ale Carpaţilor.

Lângă vila din parcul „Sub arini" curgea un râuleţ molcom, într-o albie strâmtă. În sonorităţile armonioase ale micii cascade din dreptul ferestrei mele mi-am legănat somnul copilăriei." Aşa se autoprezintă compozitoarea Carmen Petra Bascopol pe coperta unui compact disc editat de Casa Radio în anul 2004.

La 5 septembrie 2011, Carmen Petra Basacopol va împlini vărsta de 85 de ani. A fost privielegiată de soartă, căci după ce a început studiul pianului cu mama ei, pianista Clementina Petra (absolventă a conservatorului timişorean), dar şi sculptoriţă, a întâlnit la Bucureşti, în anii studenţiei, o pleiadă de dascăli eminenţi care i-au marcat evoluţia: Ioan D. Chirescu (teorie şi solfegii), Leon Klepper şi Mihail Jora(compoziţie), Paul Constantinescu (armonie), Tudor Ciortea (forme muzicale), Nicolae Buicliu (contrapunct), Theodor Rogalski (orchestraţie), Ion Vicol şi Ion Marian (dirijat coral), Adriana Sachelarie şi George Breazul (istoria muzicii), Tiberiu Alexandru şi Emilia Comişel (folclor), Silvia Căpăţână şi Ovidiu Ddrimba (pian). Paralel cu conservatorul a urmat Facultatea de Filosofie din Bucureşti (1945-1949). Doctoratul în ştiinţe muzicale l-a obţinut la Sorbona cu teza *L'originalité de la musique roumaine a travèrs les oeuvres d'Enesco, Jora et Paul Constantinesco* (1976). De-a lungul carierei domniei sale s-au împletit cele două drumuri: al dascălului şi al creatorului.

Carmen Petra Basacopol figurează în toate marile enciclopedii muzicale internaţionale deoarece *exceptând muzica de film (pe care n-a ocolit-o premediatat, dată fiind muzica programatică atât de prezentă în genurile dramatice, coregrafice, simfonice şi mai ales camerale), Carmen Petra Bascopol a abordat toate genurile şi formele muzicale,*

https://biblioteca-digitala.ro

reuşind să se exprime în fiecare, nu numai cu maturitate şi profesionalism, ci şi cu originalitate şi virtuozitate (în special în literatura pentru harpă, unde deţine un loc de seamă în muzica naţională.[1]

A susţinut prelegeri, conferinţe, a scris articole de muzicologie, este în acelaşi timp soţie şi mamă, toate acestea îndeplinindu-le în modestie, cuminţenie şi smerenie, atribute pe care doar firile alese de Dumnezeu le pot păstra de-a lungul unei vieţi pline de împliniri şi succese. Astăzi compozitoarea îşi desăvârşeşte opera cu aceeaşi hărnicie şi cumpătare, bucurându-se de succesele fiului, basul Paul Basacopol, doctor şi el în muzică, solist al Operei Naţionale din Bucureşti.

Opera compozitoarei ar putea face obiectul unui amplu volum muzicologic, dar din această creaţie ne vom opri la o anume parte, foarte semnificativă deoarece o reprezintă pe compozitoare ca om care, cu frica lui Dumnezeu, în scurta trecere prin această lume, încearcă să înmulţească talanţii dăruiţi de El. Chiar la o primă trecere în revistă a operei compozitoarei se observă că majoritatea lucrărilor sunt inspirate de simţământul respectului pentru lumea lăsată de Dumnezeu pe acest pământ. Iată câteva titluri semnificative în acest sens: baletele *Mioriţa,* op. 47, *Ciulendra* op. 54, opera *Apostol Bologa* după *Pădurea spânzuraţilor* de Liviu Rebreanu, lucrările vocal-simfonice *Crengile* op. 26, *Moartea căprioarei* op. 27, *Omagiu vieţii* op. 24, *Pulsatio vitae* op. 33, cvartetul *Craiul munţilor,* trio-ul *Tablouri dacice, Incantaţiile pământului* op. 56, *Picturi naive* op. 91, muzică corală şi lieduri pe versurile celor mai reprezentativi poeţi români (G. Coşbuc, M. Eminescu, T. Arghezi, E Jebeleanu, L. Blaga, N. Stănescu, M. Sorescu,

[1] Cosma, Viorel, *Lexiconul muzicienilor din România,* vol VII (N-O-Pip). Editura Muzicală, Bucureşti 2004, pag. 358

https://biblioteca-digitala.ro

N. Cassian, M. Dumitrescu, Z. Stancu, I. Alexandru etc). Titlurile acestor poezii]mpletite cu muzica, vorbesc despre aceeaşi smerită plecăciune în faţa măreţiei universului şi a vieţii:

univers natural, mineral, fizic: *Peisaj, Ploi amare, Stelele-ncer, Peste vârfuri, Ceţurile, Izvorul, Rădăcinile, Pietrele, Cântecul spicelor, Greierele, O lăcustă, Sângele pământului, Rugăciunea unei stînci, Amurg violet, Pomule, copacule, Fruză verde de albastru, Moina, Omul, Păstoriţa, Mama, Cântecul morţii, Bătaia inimii, Sunt!*

ţara, istoria neamului: *Pe dealul Plevnei, Ţării mele, Imagini pitoreşti, Imagini din Muzeul Satului, Ţara de piatră, Imagini din Valea Crişului.*

timpul*: Toamna, Anotimpurile, Vara, Primăvara, Autumnală*

sentimente: *Mai am un singur dor, Amintire, Incertitudine, Chiot, Nostalgii, Dorul-dor, Întoarcere, Bun rămas, Invocaţie, Nu sunt vultur, Ardoare, Emoţie de toamnă, Inima, Rău de frumuseţe, Dă-mi mâna, Comoditate, Perspectivă, Sunet, Întrebări.*

Se poate presupune că această perpetuă uimire în faţa creaţiei divine îzvorăşte dintr-un adânc sentiment religios, pe care l-a strecurat implicit în opusurile pe care le-a dat la iveală într-o perioadă în care orice aluzie la Creator era periculoasă. Deîndată ce acest sentiment a putut fi manifestat explicit, compozitoarea s-a preocupat constant în sensul abordării tematicii religioase. Iată aceste opusuri, în ordinea apariţiei lor:

1992: ***Imne op. 65,*** pentru soprană şi pian, pe versuri de Ion Alexandru.

1. *Psalm*
2. *Primăvara*
3. *Toamna*

https://biblioteca-digitala.ro

Psalmi op. 66, pentru cor mixt.

1. *Domnul e păstorul meu (Psalm 22)*
2. *Din adâncuri (Psalm 129)*
3. *Limbile să salte (Psalm 46)*

1993: ***File de acatist, op. 68,*** pentru voce şi flaut, pe versuri de Valeriu Anania.

1998: ***7 Viziuni ale profetului Ezechil op. 78*** pentru orgă (lucrare distinsă cu premiul ICMR, 1999).

1. *La râul Chebar mi s-au deschis cerurile*
2. *Viziunea cărţii*
3. *Viziunile cărbunilor aprinşi*
4. *Viziunea oaselor uscate şi învierea lor*
5. *Freamătul aripilor Heruvimilor*
6. *Inima*
7. *Atunci Duhul ne-a răpit*

1999: ***Rugăciunile Regelui David op 77*** pentru bas, harpă şi percuţie.

1. *Inima mea s-a tulburat (psalm 37)*
2. *Pleacă, Doamne, urechea Ta (psalm 85)*
3. *Iubi-te-voi, Doamne (psalm 17)*
4. *Domnul e păstorul meu (psalm 22)*

2000: ***Din Psalmii lui David op. 84*** Cinci lieduri pentru soprană şi pian.

1. *Până când?* (psalm 13)
2. *Doamne, spune-mi* (psalm 39)
3. *Scapă-mă, Doamne* (psalm 54)

https://biblioteca-digitala.ro

4. O cântare a lui David (psalmi 58,69)
5. Când te-am chemat, m-ai auzit (psalm4*)*

2001: ***Cântece sacre op. 90*** pentru cor mixt a cappella (lucrare distinsă cu premiul ICMR, 2003).

1. Mântuieşte-mă (psalm 68)
2. Inima mea s-a tulburat (psalm 54)
3. Binecuvântează, suflete, pe Domnul (psalm 54)
4. Ziua şi noaptea am strigat (psalm 87)

2002: ***Imne II op. 93***, Patru lieduri pentru soprană şi pian pe versuri de Ion Alexandru.

1. Izvorul
2. Învierea
3. Trezie
4. Ruga unui bătrân maramureşean

2003: ***Îngerul a strigat op. 96*** pentru soprană şi pian pe versuri sacre.

1. Axion
2. Recitativ
3. Îngerul a strigat

2006: ***Imne sacre op. 112*** pentru cor bărbătesc a cappella.

1. Cum doreşte cerbul izvoarele apelor (psalm 41)
2. Până când? (psalm 12)

https://biblioteca-digitala.ro

3. *Către Domnul am strigat (psalm 19)*
4. *Lăudaţi pe Domnul* (psalm 148)

***Fără an**:*

Ceasul de apoi op. 23 pentru voce şi pian . Versuri de T. Arghezi.

Rugăciune op. 70 pentru voce şi pian. Versuri de M. Eminescu.

Mărturisiri op. 104 pentru voce şi pian. Versuri de T. Arghezi.

1. Denie
2. Duhovnicească

Triptic psaltic op. 116 pentru cor feminin a cappella.

1. Binecuvântează, suflete, pe Domnul (psalm 103)
2. Iubesc pe Domnul (psalm 116)
3. Lăudaţi pe Domnul (psalm 134, 135)

Kyrie Eleison op 122 pentru voce şi pian; versuri: Paul Verlaine.

Rugăciunea păsărilor op. 123 pentru flaut şi percuţie.

1. În zori
2. Pasăre murind
3. În amurg

Cântece în stil bizantin op. 130, pentru voce şi pian pe stihuri psaltice.

https://biblioteca-digitala.ro

Meditaţie op. 133 pentru violă solo.

Plângerile profetului Ieremia op. 134 pentru violă şi clarinet.

*

Din cele nouăsprezece opusuri amintite, doar patru sunt dedicate instrumentelor (orga, dealtfel instrument de cult, flaut+percuţie, viola+clarinet, viola solo), restul, sunt dedicate vocii umane, capabilă să exprime verbal, articulat, inteligibil şi concret, starea de beatitudine religioasă. Dintre acestea, opt sunt pe versuri de poeţi consacraţi: M. Eminescu, Tudor Arghezi, Paul Verlaine, Ion Alexandru şi Valeriu Anania, două conţin cântări religioase (*Axion*, *Bucură-te, Îngerul a strigat, Către Domnul am strigat, Auzi glasul meu, Doamne, vino!*), restul se structurează pe textele psalmilor. Nici nu se putea altfel, dacă ne gândim că din aceste adevărate cântări poetice, parte integrantă a Bibliei, răzbate ceva din bogata viaţă interioară neliniştită şi din agitata trecere pe acest pământ a lui David, omul care a cunoscut suişurile şi coborâşurile, piscurile şi abisurile vieţii, povestite atât de plastic de *Cartea Regilor I şi II* şi *Paralipomena (Cronicile, Cartea I-capitolele 10 şi 11)* ale *Bibliei*. Psalmii exprimă la modul universal, credinţa profundă, absolută. Să nu uităm că David, regele reprezentat în arta plastică mângâind coardele harpei sau ale lirei (la noi, ale cobzei), este în acelaşi timp strămoşul lui Iosif, tovarăşul de viaţă al Preacuratei Fecioare Maria din care s-a născut Iisus. Psalmii sunt, de aceea, consideraţi cântări divine, izvorâte din cer, iar David, a devenit, cum frumos spunea cineva, „*instrumentul la care a cântat Însuşi Dumnezeu”.*

https://biblioteca-digitala.ro

Regele David pe fresca de la Voroneţ

Dintre toate cărţile *Vechiului Testament, Cartea Psalmilor* a fost şi este cea mai citită pentru că ea este cartea în care se regăsesc oamenii aşa cum sunt ei, în toate situaţiile de viaţă şi îşi pot identifica în ea propriile sentimente general valabile.

De ce alege oare, Carmen Petra Basacopol, tocmai psalmii pentru a se exprima religios în propria-i muzică? Oare nu *Psaltirea* a fost prima parte a *Bibliei* care s-a tradus pentru prima dată în limba noastră românească de către Dosoftei, tocmai pentru că ea exprima în cel mai minunat mod toate ipostazele sufletului omului ca fiu al lui Dumnezeu?

Din pură curiozitate am făcut un inventar al psalmilor aleşi de autoare pentru a se exprima muzical:

https://biblioteca-digitala.ro

4	David	Psalmii Genezei şi ai Omului	Rugăciune de seară
12	David		Rugare împotriva puterii Răului
13	David		
17	David		
19	David		Puterea Dumnezeiască
22	David		Bunul păstor
37	David		
39	David		
41	Fiii lui Core		
46	Fiii lui Core	Cânturi de eliberare	Credinţă
53	David		
54	David		
68	David		Profetici
85	O rugăciune a lui David	Leviticul	
87	Fiii lui Core		
102	David	Numeri Exodul	Pocăinţă
103	David		Învăţătură
116	Aleluia	Psalimi de Lauda	Învăţătură
129	O cântare a treptelor		Cântarea treptelor

https://biblioteca-digitala.ro

134	Aleluia		
135	Aleluia		
148	Agheu şi Zaharia		

Să ne amintim că din totalul de 150 de psalmi, 85 sunt ai lui David, 12 ai lui Asaf (conducătorul muzical numit de însuşi David), 12 aparţin fiilor lui Core, şi ei conducători de grupuri corale, 4 aparţin lui Agheu şi Zaharia, unul lui Moise, altul lui Etham Ezraillitul şi 29 sunt anonimi, compuşi , probabil, de alţi conducători de coruri deoarece se pare că în acea vreme, corurile care deserveau muzica la templu numărau peste 4000 de membri[1]

Ne propunem în continuare să trecem în revistă câteva lucrări din creaţia religioasă a compozitoarei Carmen Petra Basacopol, bazate pe textele psalmilor, relevând totodată unele trăsături esenţiale ale acestora. Vom folosi următoarele criterii în analiza noastră:

-comparaţie între textul original folosit, (ca punct de reper am utilizat *Biblia*, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti 1975), şi textul alcătuit de Carmen Petra Basacopol în concordanţă cu latura muzicală.

[1] cf. Vasile, Vasile, *Istoria muzicii bizantine şi evoluţia ei în spiritualitatea românească, vol I,* Editura Interprint, Bucureşti, 1997, pag 13

https://biblioteca-digitala.ro

- procedee componistice

- indicaţii de agogice şi dinamice

- observaţii

Ciclul PSALMI op. 66 pentru cor mixt cuprinde trei piese:

Prima, intitulată **DOMNUL E PĂSTORUL MEU** foloseşte drept suport, textul Psalmului 22[1] şi exprimă sentimentul siguranţei şi al încrederii sugerat prin indicaţia *Allegretto.*

PSALMUL 22. Un psalm al lui David.
1. Domnul mă va paşte şi nimic nu-mi va lipsi.
2. La loc cu păşune, acolo m-a sălăşluit; la apa odihnei m-a hrănit.
3. Sufletul meu l-a întors, povăţuitu-m-a pe cărările dreptăţii, pentru numele Lui.
4. Că de voi şi umbla în mijlocul umbrei morţii, nu mă voi teme de rele; că Tu cu mine eşti.
5. Toiagul Tău şi varga Ta, acestea m-au mângâiat.
6. Gătit-ai masa înaintea mea, împotriva celor ce mă necăjesc; uns-ai cu untdelemn capul meu şi paharul Tău este adăpându-ma ca un puternic.
7. Şi mila Ta mă va urma în toate zilele vieţii mele, ca să locuiesc în casa Domnului, întru lungime de zile.

[1] Biblia, Editura Institutului Biblic şi de Misiune Ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti 1975, pag. 574

https://biblioteca-digitala.ro

Textul folosit de autoare este următorul:

Domnul e păstorul meu

Şi nimic nu-mi va lipsi

La loc cu păşune m-a sălăşluit,

La apa odihnei m-a hrănit

Şi de voi umbla în valea morţii

Nu mă voi teme

Că tu cu mine eşti.

Iată deci, că autoarea adaptează primul verset folosind o sintagmă mai concisă şi mai percutantă. Adaptează apoi textul pentru a fi în concordanţă cu tehnica componistică. Miniatura este scrisă în modul dorian cu treptele II (mi) şi VI (si b) oscilante.

Cea de-a II-a piesă, intitulată **DINTRU ADÂNCURI** porneşte de la psalmul 129 care face parte din categoria numită *Cântarea treptelor*, pentru că aceşti psalmi însoţeau urcarea treptelor templului din Ierusalim, în cadrul procesiunilor.[1] Textul original este[1] :

[1] cf... Vasile, Vasile, *Istoria muzicii bizantine şi evoluţia ei în spiritualitatea românească, vol I,* Editura Interprint, Bucureşti, 1997, pag 15

https://biblioteca-digitala.ro

PSAMUL 129. Cântarea treptelor.

1. Dintru adâncuri am strigat către Tine, Doamne ! Doamne, auzi glasul meu !

2. Fie urechile Tale cu luare-aminte la glasul rugăciunii mele.

3. De Te vei uita la fărădelegi, Doamne, Doamne, cine va suferi ?

4. Că la Tine este milostivirea.

5. Pentru numele Tău, Te-am aşteptat, Doamne; aşteptat-a sufletul meu spre cuvântul Tău,

6. Nădăjduit-a sufletul meu în Domnul, din straja dimineţii până în noapte. **Din straja dimineţii să nădăjduiască Israel spre Domnul.**

7. Că la Domnul este mila şi multă mântuire la El

8. Şi El va izbăvi pe Israel din toate fărădelegile lui.

Iată şi textul folosit de autoare:

Dintru adâncuri am strigat, Doamne, auzi glasul meu!

De te vei uita la fărădelegi, cine va suferi, o, Doamne ?

Că la Tine e milostivirea.

Din straja dimineţii până la noapte, să nădăjduiţi spre Domnul!

Din nou, textul este esenţializat, generalizat, adaptat scriiturii corale, eliminând referirile exprese la poprul Israel, etc.Versurile corespund unor scări pentacordice transpozabile.

[1] Biblia, idem, pag. 629

https://biblioteca-digitala.ro

Cea de-a treia piesă, intitulată **LIMBILE SĂ SALTE** foloseşte drept pretext cunoscutul Psalm 46, care, în *Biblie* are cu totul alt text decât cel folosit de autoare, ideea fiind aceeaşi. Se pare că autoarea a folosit pentru piesa sa, chiar traducerea lui Dosoftei.

Iată textul original din Biblie[1]:

PSALMUL 46. Mai-marelui cantăreţilor; un psalm pentru fiii lui Core.

1. Toate popoarele bateţi din palme, strigaţi lui Dumnezeu cu glas de bucurie.

2. Că Domnul este Preaînalt, înfricoşător, împărat mare, peste tot pământul.

3. Supusu-ne-a noua popoare şi neamuri sub picioarele noastre;

4. Alesu-ne-a nouă moştenirea Sa, frumuseţea lui Iacob, pe care a iubit-o.

5. Suitu-S-a Dumnezeu întru strigare, Domnul în glas de trâmbiţă.

6. Cântaţi Dumnezeului nostru, cântaţi; cântaţi Împăratului nostru, cântaţi.

7. Că Împărat a tot pământul este Dumnezeu, cântaţi cu înţelegere.

8. Împărăţit-a Dumnezeu peste neamuri, Dumnezeu şade pe tronul cel sfânt al Său.

9. Mai-marii popoarelor s-au adunat cu poporul Dumnezeului lui Avraam, că ai lui Dumnezeu sunt puternicii pământului; El foarte S-a înălţat.

Textul folosit de autoare este următorul:

[1] Biblia, idem, pag. 566

https://biblioteca-digitala.ro

Limbile să salte, cu cântări înalte

Să strige-n tărie, glas de bucurie,

Lăudând pe Domnul, să strige tot omul

Că Domnul e Mare şi Împărat tare

Daţi rugi nencetate, mila să ne-arate

Spre noi, ticăloşii şi mult păcătoşii . [1]

Este de la sine înţeles că autoarea a optat pentru versiunea cea mai cunoscută la noi. Aceea, fiind cea a lui Dosoftei. Pentru exprimarea muzicală se apelează tot la modul doric, desenul melodic trecând de la o voce, la alta. Textura este aerisită, silabele se rostesc simultan, nu există niciun fel de complicaţie.

[1] În versiunea *Psaltirei marelui Prooroc David* tradusă în versuri de Mitropolitul Moldovei Dosoftei (1624-1693), *Psalomul 46* sună astfel : *Limbile să salte/ cu cântece-nalte/ Să strige-n tărie/ Glas de bucurie/ lăudând pre Domnul/ Să cânte tot omul/ Domnul este tare/ Este-mpărat mare/ Preste tot Pământul/ Şi-şi ţine cuvântul [.....]Pre vârfuri de munte/ S-aud glasuri multe/ De bucine mare/ Cu naltă strigare/ Că s-au suit Domnul/ Să-l vază tot omul/ Cântaţ din lăute/ În zicături multe/ Cântaţ pre-mpăratul/ Că nu-i ca Dâns –Altul/ Să domnească-n lume/ Cu svântul său nume/ Cîntaţi sănţeleagî / Perste lume largă. Că Dumnezeu poate / Pe limbi peste toate/ De le îmblânzeşte/ Şi le-mpărăţeşte [.....]* Cf. *Poezia română clasică de la Dosoftei la Goga*, antologie apărută în colecţia BPT, Editura Minerva ,Bucureşti, 1976

https://biblioteca-digitala.ro

RUGĂCIUNILE REGELUI DAVID, op. 77 sunt compuse în anul 1999. Autoarea revine din nou la profunzimea poetică a psalmilor, destinând de data aceasta lucrarea, unei voci de bas acompaniate de harpă, instrument atât de asemănător cu lira cu care e reprezentat David în artele plastice. Acestei asocieri fericite, îi adaugă instrumente de percuţie, între care toaca noastră ortodoxă şi clopotele. Ciclul e alcătuit din patru psalmi dintre care, trei au fost interpretaţi de basul Paul Basacopol, alături de harpista Ionela Brădean, pe 21 aprilie 2008, la Opera Naţională Bucureşti, în cadrul unui medalion componistic Carmen Petra Basacopol.

Prima piesă a ciclului, intitulată **INIMA MEA S-A TULBURAT** foloseşte drept suport literar textul Psalmului nr. 37. În versiunea originală[1], acest psalm conţine 22 de versete din care compozitoarea a ales trei, care să exprime sintetic sentimentele pe care dorea să le transpună în muzică. Reproducem în continuare, potrivit schemei de lucru deja stabilite, textul Psalmului, aşa cum apare el în *Biblie,* şi apoi textul conceput de compozitoare.

PSALMUL 37. Un psalm al lui David, pentru pomenirea sâmbetei.
1. Doamne, nu cu mânia Ta să mă mustri pe mine, nici cu iuţimea Ta să mă cerţi.
2. Că săgeţile Tale s-au înfipt în mine şi ai întărit peste mine mâna Ta.
3. Nu este vindecare ăn trupul meu de către faţa mâniei Tale; nu este pace în oasele mele, de către faţa păcatelor mele.
4. Că fărădelegile mele au covârşit capul meu, ca o sarcina grea au

[1] Biblia, idem, pag.582

https://biblioteca-digitala.ro

apăsat peste mine.
5. Împuţitu-s-au şi au putrezit rănile mele de către faţa nebuniei mele.
6. Chinuitu-m-am şi m-am gârbovit până în sfârşit, toată ziua mâhnindu-mă umblam.
7. Că şalele mele s-au umplut de ocări, şi nu este vindecare în trupul meu.
8. Necăjitu-m-am şi m-am smerit foarte, răcnit-am din suspinarea inimii mele.
9. Doamne, înaintea Ta este toată dorirea mea şi suspinul meu de la Tine nu s-a ascuns.
10. Inima mea s-a tulburat, părăsitu-m-a tăria mea şi lumina ochilor mei, şi aceasta nu este cu mine.
11. Prietenii mei şi vecinii mei în preajma mea s-au apropiat şi au şezut; şi cei de aproape ai mei departe au stat.
12. Şi se sileau cei ce căutau sufletul meu, şi cei ce căutau cele rele mie grăiau deşertăciuni şi vicleşuguri toată ziua cugetau.
13. Iar eu ca un surd nu auzeam şi ca un mut ce nu-şi deschide gura sa.
14. Şi m-am făcut ca un om ce nu aude şi nu are în gura lui mustrări.
15. Că spre Tine, Doamne, am nădăjduit; Tu mş vei auzi, Doamne, Dumnezeul meu,
16. Că am zis, ca nu cumva sa se bucure de mine vrajmaşii mei; şi când s-au clătinat picioarele mele, împotriva mea s-au semeţit.
17. Că eu spre bătăi gata sunt, şi durerea mea înaintea mea este pururea.
18. Că fărădelegea mea eu o voi vesti, şi mă voi îngriji pentru păcatul meu;
19. Iar vrăjmaşii mei trăiesc şi s-au întărit mai mult decât mine şi s-au înmulţit cei ce mă urăsc pe nedrept.
20. Cei ce îmi răsplătesc rele pentru bune mă defăimau, că urmam bunatatea.

https://biblioteca-digitala.ro

21**. Nu mă lăsa, Doamne**, Dumnezeul meu, nu te depărta de la mine,
22. Ia aminte spre ajutorul meu, Doamne al mântuirii mele.

Textul liedului :

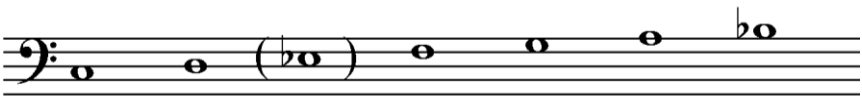
Doamne, nu cu mânia să mă cerţi.

Săgeţile Tale s-au înfipt în mine.

N-am vindecare. Inima mea s-a tulburat.

Doamne, nu mă lăsa!

Partitura harpei desenează arpegii alternând cu clustere conomitent cu intervenţii de tempel-blocks şi xilofon; partitura solistului se bazează pe o scară simplă:

Exemplul nr. 1

https://biblioteca-digitala.ro

Cea de-a II- a piesă, **PLEACĂ, DOAMNE, URCHEA TA**, este scrisă pe textul a trei versete din cele şaisprezece câte cuprinde Psalmul 85. Acest psalm , intiulat *O rugăciune a lui David*[1] încheie grupul de psalmi ai lui David, fiind plasat înaintea psalmilor fiilor lui Core.

Iată textul original:

PSAMUL 85. Un psalm al lui David; o rugăciune.

1. Pleacă, Doamne, urechea Ta şi mă auzi, că sărac şi necăjit sunt eu.
2. Păzeşte sufletul meu, căci cuvios sunt; mântuieşte, Dumnezeul meu, pe robul Tău, pe cel ce nădăjduieşte în Tine.
3. Miluieşte-mă, Doamne, că spre Tine voi striga toată ziua. Veseleşte sufletul robului Tău, că spre Tine, Doamne, am ridicat sufletul meu.
4. Că Tu, Doamne, bun şi blând eşti şi mult milostiv tuturor celor ce Te cheamă pe Tine.
5. Ascultă, Doamne, rugăciunea mea şi ia aminte la glasul cererii mele.
6. În ziua necazului meu, am strigat către Tine, că m-ai auzit.
7. Nu este asemenea Ţie între dumnezei, Doamne, şi nici fapte nu sunt ca faptele Tale.
8. Veni-vor toate neamurile pe care le-ai făcut şi se vor închina înaintea Ta, Doamne, şi vor slăvi numele Tău.
9. Că mare eşti Tu, Cel ce faci minuni, Tu eşti singurul Dumnezeu.
10. Povăţuieşte-mă, Doamne, pe calea Ta şi voi merge întru adevărul Tău; veselească-se inima mea, ca să se teamă de numele Tău.
11. Lăuda-Te-voi, Doamne, Dumnezeul meu, cu toată inima mea şi voi slăvi numele Tău în veac.

[1] Biblia, idem, pag. 606

https://biblioteca-digitala.ro

12. Că mare este mila Ta spre mine şi ai izbăvit sufletul meu din iadul cel mal de jos.
13. Dumnezeule, călcătorii de lege s-au sculat asupra mea şi adunarea celor tari a căutat sufletul meu şi nu Te-au pus pe Tine înaintea lor.
14. Dar Tu, Doamne, Dumnezeu îndurat şi milostiv eşti; îndelung-răbdător şi mult-milostiv şi adevşrat.
15. Caută spre mine şi mă miluieşte, dă tăria Ta slugii Tale şi mântuieşte pe fiul, slujnicei Tale.
16. Fă cu mine semn spre bine, ca să vadă cei ce mă urăsc ! Să se ruşineze, că Tu, Doamne, m-ai ajutat şi m-ai mângâiat.

Textul liedului este mult concentrat şi foloseşte versetele 1, 2 şi 12:

Pleacă, Doamne, urechea Ta

Că lipsit sunt eu şi sărac

Mila Ta este spre mine.

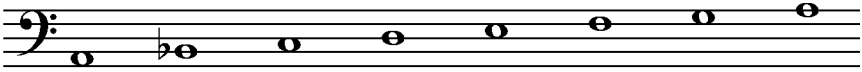
Ai izbăvit sufletul meu din iadul cel mai de jos.

Din punct de vedere muzical avem de-a face cu o formă de ABA. Piesa începe cu semnalul de toacă, reprezentând chemarea adresată lui Dumnezeu. Pentru public efecul este acela de *captatio benevolentiae,* de preambul, de punere în gardă. Harpa se alătură bătăilor de toacă după o măsură, amintindu-ne parcă, imaginea regelui care se acompania la liră. De fapt, se pare că regele cânta la *kinnor*, un instrument cu coarde ciupite şi cutie de rezonanţă. În unele reprezentări el apare cu coroana princiară pe cap şi mângâind corzile lirei, mai uşor de reprezentat plastic.

https://biblioteca-digitala.ro

Intervine glasul cald al basului care cere îndurarea divină. Materialul muzical se construieşte pe un mod frigian pe *la*. Pe cât de esenţializat e textul literar, pe atât de simplu şi direct este şi cel muzical.

Exemplul nr. 2



Cea de-a III-a piesă, este **IUBI-TE–VOI, DOAMNE**, după Psalmul nr. 17 din Biblie, subintitulat *O cântare a lui David*[1], una dintre cele mai patetice declaraţii de supunere şi smerenie în faţa Bunului Dumnezeu, cuprinzând nu mai puţin de 54 de versete. Douăsprezece dintre ele par a fi fost în atenţia compozitoarei pentru realizarea quintesenţei textului folosit pentru liedul acesta. Redăm în continuare psalmul, marcând versetele care au atras atenţia compozitoarei:

PSALMUL 17. Mai-marelui cântăreţilor; un psalm al lui David, sluga Domnului, care a grăit Domnului cuvintele cântării acesteia, în ziua în care l-a izbăvit pe el Domnul din mâna tuturor vrăjmaşilor lui şi din mâna lui Saul. Şi a zis :

1. Iubi-Te-voi, Doamne, vârtutea mea. Domnul este întărirea mea

[1] Biblia, idem, pag 571

https://biblioteca-digitala.ro

şi scăparea mea şi izbăvitorul meu,
2. Dumnezeul meu, ajutorul meu, şi voi nădăjdui spre Dânsul;
3. Apărătorul meu şi puterea mântuirii mele, şi sprijinitorul meu.
4. Lăudând voi chema pe Domnul şi de vrăjmaşii mei mă voi izbăvi.
5. Cuprinsu-m-au durerile morţii şi râurile fărădelegii m-au tulburat.
6. Durerile iadului m-au înconjurat; întampinatu-m-au laţurile morţii.
7. Şi când mă necăjeau am chemat pe Domnul şi către Dumnezeul meu am strigat.
8. Auzit-a din locaşul Lui cel sfânt glasul meu şi strigarea mea, înaintea Lui, va intra în urechile Lui.
9. Şi s-a clătinat şi s-a cutremurat pământul şi temeliile munţilor s-au tulburat şi s-au clătinat că S-a mâniat pe ele Dumnezeu.
10. Întru mânia Lui fum s-a ridicat şi pară de foc de la faţa Lui, cărbuni aprinşi de la El.
11. Şi a plecat cerurile şi S-a pogorât şi negura sub picioarele Lui.
12. Şi S-a suit pe heruvimi şi a zburat; zburat-a pe aripile vântului.
13. Şi Şi-a pus întunericul acoperământ, împrejurul Lui cortul Lui, apa întunecoasă în norii văzduhului.
14. De strălucirea feţei Lui norii au fugit, glasul Lui prin grindină şi cărbuni de foc.
15. Şi a tunat din cer Domnul şi Cel Preaînalt a dat glasul său.
16. Trimis-a săgeţi şi i-a risipit pe ei, şi fulgere a înmulţit şi i-a tulburat pe ei.
17. Şi s-au arătat izvoarele apelor şi s-au descoperit temeliile lumii,
18. De certarea Ta, Doamne, de suflarea Duhului mâniei Tale.
19. Trimis-a din înălţime şi m-a luat, ridicatu-m-a din ape multe.
20. Izbăveşte-mă de vrăjmaşii mei cei tari şi de cei ce mă urăsc pe mine, că s-au întărit mai mult decât mine.

https://biblioteca-digitala.ro

21. Întâmpinatu-m-au ei în ziua necazului meu, dar Domnul a fost întărirea mea.
22. Şi m-a scos la loc larg, m-a izbăvit, că m-a voit.
23. Şi îmi va răsplăti mie Domnul după dreptatea mea, şi după curăţia mâinilor mele îmi va răsplăti mie.
24. Că am păzit căile Domnului şi n-am fost necredincios Dumnezeului meu.
25. Că toate judecăţile Lui sunt înaintea mea, şi îndreptările Lui nu s-au depărtat de la mine.
26. Şi voi fi fără prihană cu Dânsul, şi mă voi păzi de fărădelegea mea.
27. Şi îmi va răsplăti mie Domnul după dreptatea mea, şi după curăţia mâinilor mele înaintea ochilor Lui.
28. Cu cel cuvios, cuvios vei fi; şi cu omul nevinovat, nevinovat vei fi.
29. Şi cu cel ales, ales vei fi; şi cu cel îndărătnic, Te vei ândărătnici.
30. Că Tu pe poporul cel smerit îl vei mântui, şi ochii mândrilor îi vei smeri.
31. Că Tu vei aprinde făclia mea, Doamne, Dumnezeul meu, şi vei lumina întunericul meu.
32. Căci cu Tine mă voi izbăvi de ispită şi cu Dumnezeul meu voi trece zidul.
33. Dumnezeul meu, fără de prihană este calea Lui, cuvintele Domnului în foc lămurite; scut este tuturor celor ce nădăjduiesc în El.
34. Că cine este Dumnezeu afară de Domnul ? Şi cine este Dumnezeu afară de Dumnezeul nostru ?
35. Dumnezeu, cel ce mă încinge cu putere şi a pus fără prihană calea mea.
36. Cel ce face picioarele mele ca ale cerbului şi peste cele înalte mă pune.
37. Cel ce întăreşti mâinile mele în vreme de război şi ai pus arc de aramă în braţele mele.
38. Şi mi-ai dat mie scutul mântuirii mele şi dreapta Ta m-a sprijinit.

https://biblioteca-digitala.ro

39. Şi certarea Ta m-a îndreptat până în sfârşit, şi certarea Ta îinsăşi mă va învăţa.
40. Lărgit-a paşii mei sub mine, şi n-au slăbit picioarele mele.
41. Urmări-voi pe vrăjmaşii mei şi-i voi prinde pe dânşii şi nu mă voi întoarce până ce se vor sfârşi.
42. Zdrobi-i-voi pe ei şi nu vor putea să stea, cădea-vor sub picioarele mele.
43. Şi m-ai încins cu putere spre război, şi ai împiedicat pe toţi cei ce se sculau împotriva mea.
44. Şi pe vrăjmaşii mei i-ai făcut să fugă, iar pe cei ce mă urăsc i-ai nimicit.
45. Strigat-au către Domnul şi nu era cel ce mântuieşte; şi nu i-a auzit pe ei.
46. Şi-i voi sfărâma pe ei ca praful în faţa vântului, ca tina uliţelor îi voi zdrobi pe ei.
47. Izbăveşte-mă de răzvrătirile poporului; pusu-m-ai căpetenie neamurilor.
48. Poporul pe care nu l-am cunoscut mi-a slujit mie. Cu auzul urechii m-a auzit.
49. Fiii străini m-au minţit pe mine. Fiii străini au îmbătrânit şi au şchiopătat din cărările lor.
50. Viu este Domnul şi binecuvântat este Dumnezeul meu şi să se înalţe Dumnezeul mântuirii mele.
51. Dumnezeule, Cel ce mi-ai dat izbânda şi mi-ai supus popoarele; izbăvitorul meu de vrăjmaşii cei furioşi,
52. De la cei ce se ridică împotriva mea înalţă-mă, de omul nedrept izbăveşte-mă.
53. Pentru aceasta Te voi lăuda între neamuri, Doamne; şi numele Tău îl voi cânta.
54. Cel ce măreşti mântuirea împăratului Tău şi faci milă unsului Tău

https://biblioteca-digitala.ro

Iată şi textul liedului:

Iubi-Te –voi, Doamne, virtutea mea,

Iubi-Te-voi, Doamne, scăparea mea, ajutorul meu

Durerile morţii m-au cuprins,

Durerile iadului m-au înconjurat.

Am chemat pre Domnul meu,

Am strigat Numele Lui.

Auzit-a glasul meu.

Ajutorul meu este Domnul Meu

Iubi-te-voi , Doamne,

Doamne, virtutea mea.

Din punct de vedere muzical, forma este tot de lied, ABA Piesa debutează în partitură cu acompaniamentul harfei, dublat de un *tremolli* de clopot, sugerând înfiorarea sufletului dinaintea cutremurătoarei declaraţii. Potrivit indicaţiei de *Adagio affetuoso*, basul intervine într-un quasi recitativ pe sunetul Fa# cu declaraţia dramatică, urmând să explice în continuare, motivaţia ei. Harfa însoţeşte expresiv această explicaţie amplificându-şi discursul până la momentul cascadei de sunete în *glissando* care subliniază în mod fericit sintagma, *ajutorul meu*.

https://biblioteca-digitala.ro

Secţiunea B , care descrie frământările sufletului incolţit de griji şi necazuri, este marcată de un efect de percuţie realizat pe tabla harpei cu mâna dreaptă. Urmează secţiunea *poco piu mosso-agitato*, strigătul către Domnul şi speranţa că nădejdea şi izbăvirea nu o putem dobândi decât prin credinţă. Atmosfera devine clară şi senină, exprimând speranţa, crescând în dramatism atunci când textul o cere gradat (*am chemat*, *am strigat*), muzica subliniind în mod fericit creşterea tensiunii.

Revenirea la liniştea de la începutul piesei este marcată de indicaţia *Andante pensieroso* notată desupra sintagmei *Ajutorul meu este Domnul meu,* liedul incheindu-se cu declaraţia din debut, ca o confirmare, ca o întărire plasată muzical pe un sunet mai înalt, sugerând înălţarea sufletească.

Partitura indică folosirea unor instrumente de percuţie diverse, ca *tamburina, xilofonul, maracas*, cele cinci bătăi de clopot din final sugerând perpetua chemare spre credinţă.

Liedul al patrulea, intitulat **DOMNUL ESTE PĂSTORUL MEU** are drept suport literar *Psalmul nr. 22* pe care compozitoarea l-a mai valorificat într-o lucrare precedentă (*Psalmi* op. 66). De data aceasta accentual cade însă, pe alte versete ale psalmului. Redăm în continuare textul psalmului, aşa cum apare el în *Biblie*[1]*:*

PSALMUL 22. Un psalm al lui David.
1. Domnul mă va paşte şi nimic nu-mi va lipsi.
2. La loc cu păşune, acolo m-a sălăşluit; la apa odihnei m-a hrănit.
3. Sufletul meu l-a întors, povăţuitu-m-a pe cărările dreptăţii, pentru

[1] Biblia pag. 574

https://biblioteca-digitala.ro

numele Lui.
4. Că de voi şi umbla în mijlocul umbrei morţii, nu mă voi teme de rele; că Tu cu mine eşti.
5. Toiagul Tău şi varga Ta, acestea m-au mângâiat.
6. Gătit-ai masa înaintea mea, împotriva celor ce mă necăjesc; uns-ai cu untdelemn capul meu şi paharul Tău este adăpându-ma ca un puternic.
7**. Şi mila Ta mă va urma în toate zilele vieţii mele, ca să locuiesc în casa Domnului, întru lungime de zile.**

Textul liedului este următorul :

A

Domnul este păstorul meu

Şi nimic nu-mi va lipsi

La loc de păşune m-a sălăşluit,

La apa odihnei m-a hrănit.

Sufletul meu l-a întors pe calea dreptăţii

Chiar în valea morţii nu mă tem

Că Tu cu mine eşti

B

Mărturisiţi-vă Domnului,

Că este bun,

https://biblioteca-digitala.ro

Că în veac e mila Lui

Din necaz am chemat pe Domnul

Şi m-a auzit în desfătare

A

Domnul este păstorul meu

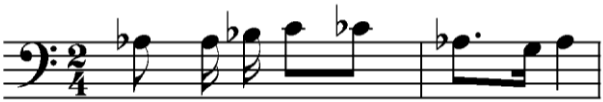
Şi nimic nu-mi va lipsi

La loc de păşune m-a sălăşluit,

La apa odihnei m-a hrănit.

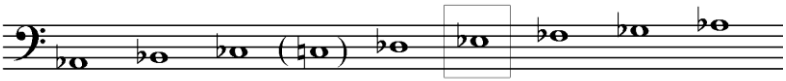
Sufletul meu l-a întors pe calea dreptăţii.

Din punct de vedere al formei , avem din nou de-a face cu un ABA şi o codă melismatică pe vocala U, procedeu des întâlnit în creaţia compozitoarei. În partea B recunoaştem influenţe enesciene (vezi cântecul păstorului din *Oedip*). Harpa potenţează atmosfera bucolică.

Exemplul nr. 3

ENESCUS EINFLUSS

https://biblioteca-digitala.ro

Materialul sonor este următorul:

Exemplul nr. 4

În anul 2000 compozitoarea dă la iveală un nou ciclu de lieduri, de data aceasta pentru soprană şi pian intitulat **DIN PSALMII LUI DAVID op. 84.** Lucrarea a fost fixată pe compact disc în anul 2004 în interpretarea rafinată a sopranei Georgeta Stoleriu şi a pianistei Verona Maier.

Primul lied pune în titlu o întrebare: **PÂNĂ CÂND ?** şi are indicaţia *Andante pensieroso.* Subtitlul precizează că textul este extras din psalmul 13. În realitate sintagma *până când?* apare în versetul 3 al psalmului 6 (*Şi sufletul meu s-a tulburat foarte şi Tu, Doamne, până când?)*[1] , dar mai ales în psalmul 12[2] din care, din nou, autoarea selectează cuvintele cheie. Iată , spre comparaţie, textele:

PSALMUL 12 :
Un psalm al lui David; mai-marelui cântăreţilor
1. Până când, Doamne, mă vei uita până în sfârşit ? Până când vei întoarce faţa Ta de la mine ?
2. Până cînd voi pune gânduri în sufletul meu, durere în inima mea

[1] Biblia, pag 566
[2] Biblia, pag 569

https://biblioteca-digitala.ro

ziua şi noaptea ?
3. Până când se va înălţa vrăjmaşul meu împotriva mea ?
4. Caută, auzi-mă Doamne, Dumnezeul meu, luminează ochii mei, ca nu cumva să adorm întru moarte,
5. Ca nu cumva să zică vrajmaşul meu : " Întăritu-m-am asupra lui ". Cei ce mă necăjesc se vor bucura de mă voi clătina.
6. Iar eu spre mila Ta am nădăjduit; bucura-se-va inima mea de mântuirea Ta; cânta-voi Domnului, Celui ce mi-a făcut bine şi voi cânta numele Domnului Celui Preaînalt

Iată şi versurile liedului :

Până când?

Până când, Doamne, mă vei uita?

Până când vei ascunde Faţa Ta?

Până când voi avea sufletul plin de griji?

Priveşte, răspunde, Doamne!

Doamne, până când mâ vei uita?

Până când?

Liedul este scris în modul eolian pe mi b. Dramatica întrebare este mulată pe un interval de cvintă perfectă suitoare, sugerând înălţarea spre cer a intrebării. Versul *priveşte, răspunde*, este punctul

https://biblioteca-digitala.ro

culminant al tensiunii muzicale, funcţionând ca o axă de simetrie tradusă muzical în precipitarea valorilor mici de şaisprezecimi. Cvinta predomină atât în discursul solistei, cît şi în cel al pianului, unde apar *clustere* de cvinte şi trisonuri în stare directă.

Cel de-al doilea lied, intitulat **DOAMNE, SPUNE-MI,** dă ca referinţă în subtitlu, psalmul 39. În realitate ideile din textul liedului se regăsesc în *Psalmul 38*[1] spuneam, doar ideile, deoarece, din nou, autoarea liedului alege din text doar sintagme general valabile, adecvate mesajului pe care vrea să-l transmită auditoriului. Textul Pslmului este următorul:

PSALMUL 38. Întru sfârşit, lui Iditum, o cântare a lui David.

1. Zis-am : " Păzi-voi căile mele, ca să nu păcătuiesc eu cu limba mea;
2. Pus-am gurii mele pază, când a stat păcătosul împotriva mea ".
3. Amuţit-am şi m-am smerit şi nici de bine n-am grăit şi durerea mea s-a înnoit.
4. Înfierbântatu-s-a inima mea înlăuntrul meu şi în cugetul meu se va aprinde foc.
5. Grăit-am cu limba mea : " Fă-mi cunoscut, Doamne, sfârşitul meu,
6. Şi numărul zilelor mele, care este, ca să ştiu ce-mi lipseşte ".
7. Iată, cu palma ai măsurat **zilele mele** şi statul meu **ca nimic înaintea Ta**.

8. Dar toate sunt deşertăciuni; tot omul ce viază.
9. Deşi ca o umbra trece omul, dar în zadar se tulbură.
10. Strânge comori şi nu ştie cui le adună pe ele.
11. Şi acum cine este răbdarea mea ? Oare, nu Domnul ? Şi statul

[1] Biblia, pag, 582

https://biblioteca-digitala.ro

meu de la Tine este.
12. De toate fărădelegile mele izbăveşte-mă; ocara celui fără de minte nu mă da.
13. Amuţit-am şi n-am deschis gura mea, că Tu eşti Cel ce m-ai făcut pe mine. Depărtează de la mine bătăile Tale.
14. De tăria mâinii Tale, eu m-am sfârşit. Cu mustrări pentru fărădelege al pedepsit pe om.
15. Şi ai subţiat ca pânza de păianjen sufletul său; dar în deşert se tulbură tot pământeanul.
16. Auzi rugăciunea mea, Doamne, şi cererea mea ascult-o; lacrimile mele să nu le treci,
17. Căci străin sunt eu la Tine şi străin ca toţi părinţii mei.
18. Lasă-mă ca să mă odihnesc, mai înainte de a mă duce şi de a nu mai fi.

Am subliniat în text sintagmele care au atras atenţia compozitoarei. Din ele s-a născut textul esenţializat, adecvat muzicii:

Doamne, spune-mi care-i sfârşitul zilelor mele,

Ca să ştiu cât de trecător sunt.

Zilele mele, cît o suflare,

Viaţa mea o nimica în Faţa Ta

Orice om e doar o suflare,

Orice om e ca o umbră,

Ca o umbră.

Se frământă degeaba,

https://biblioteca-digitala.ro

Strânge comori,

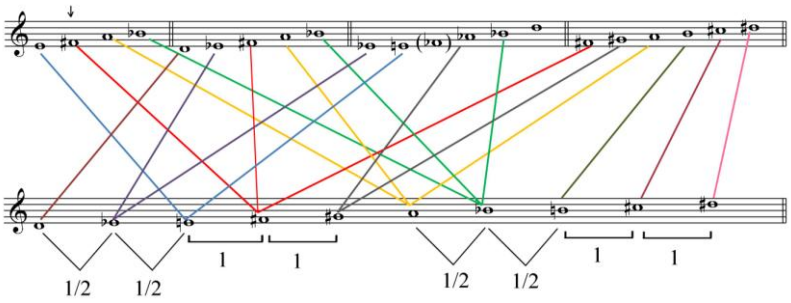
Nu ştie cine le va lua.

Da, omul este ca o suflare,

O umbră, o suflare.

În psalmul original accentual cade pe implorarea divinutăţii să-şi coboare mila asupra omului muritor. Textul liedului accentuează deşertăciunea vieţii. Nu întâmplător, cuvinele *suflare, umbră* sunt repetate cu insistenţă. Influenţa enesciană se face din nou simţită. Există similitudini cu scena confruntării lui Oedip cu Sfinxul pe tema destinului. Fiecare din versuri se consumă pe sunetele unei scări tetra- sau pentatonice. Primul se bazează pe o cadenţă dorică pe sunetul fa#, tetratonia fiind mi, fa#, la, sib; următorul vers conţine pentatonia re, mib, fa#, la, si; Tronsonul consecvent conţine sunetela mib, fab = mi, la b, sib, re, iar finalul se consumă pe scara fa#, Sol#, la, si , do#, re#. Însumând aceste scări obţinem un mod cu următoarea structură:

Exemplul nr. 5



https://biblioteca-digitala.ro

Este interesant că prin juxtapunere structura repetitivă obţinută, are simetrie perfectă: semiton, semiton, ton,ton, semiton, semiton, ton, ton. De aici decurge stranietatea melodiei din lied.

Cel de-al treilea lied se intitulează **SCAPĂ-MĂ, DOAMNE !** şi, deşi anunţă drept suport literar psalmul 54, în realitate e vorba de Psalmul 53[1] format din 7 versete care invocă dramatic ajutorul lui Dumnezeu:

PSALMUL 53

Un psalm al lui David; mai-marelui cântăreţilor, pentru instrumente cu coarde; un psalm al priceperii. Când au venit zefeii şi au zis lui Saul : Iată, oare, nu s-a ascuns David la noi ?

1. Dumnezeule, întru numele Tău mântuieşte-ma şi întru puterea Ta mă judecă.
2. Dumnezeule, auzi rugăciunea mea, ia aminte cuvintele gurii mele.
3. Că străinii s-au ridicat împotriva mea şi cei tari au căutat sufletul meu şi n-au pus pe Dumnezeu înaintea lor.
4. Că iată, Dumnezeu ajută mie şi **Domnul este sprijinitorul sufletului meu.**
5. Întoarce-va cele rele vrăjmaşilor mei; cu adevărul Tău îi vei pierde pe ei.
6. De bunăvoie voi jertfi Ţie; lăuda-voi numele Tău, Doamne, că este bun,
7. Că din tot necazul m-ai izbăvit şi spre vrăjmaşii mei a privit ochiul meu.

[1] Biblia, idem, pag. 589

https://biblioteca-digitala.ro

Textul liedului este următorul:

Scapă-mă , Doamne, prin Numele Tău

Fă-mi dreptate prin Puterea Ta!

Auzi rugăciunea mea!

Nişte străini s-au sculat împotriva mea

Dar Dumnezeu este ajutorul meu,

Ajutorul meu

Sprijinul sufletului meu

Scapă-mă , Doamne, prin Numele Tău

Auzi rugăciunea mea!

Rugăciunea mea, rugăciunea mea,

rugăciunea mea

Acompaniamentul este precipitat, construit în principal pe cvarte armonice sincopate, amintind de instrumentele de percuţie. Este un ritm precipitat, agitat, care susţine partida solistei, care exprimă dorinţa expresă a păcătosului ca Dumnezeu să-i vină în ajutor, liniştindu-i sufletul, atunci când e la necaz şi suferinţă. Discursul sonor se centrează pe un sunet (*la*) în secţiunea întâi, iar centrul sonor va coborî, atunci cînd

https://biblioteca-digitala.ro

e vorba de duşmanii care vor să-l piardă pe creştin, sugerând căderea, deprimarea. În secţiunea a IIIa se revine la centrul sonor *la*, sugerându-se ideea că speranţa în ajutorul Domnului ne face să trecem peste necaz. Modul folosit este eolianul pe re cu treapta a VI-a oscilantă.

Cel de-al patrulea lied, intitulat **O CÂNTARE A LUI DAVID** foloseşte idei din Psalmul 13, şi nicidecum din psalmul 53 şi 68, aşa cum precizează subtitlul. Psalmul 13[1] este format din 7 versete, din care autoarea a extras primele trei şi le-a prelucrat:

PSALMUL 13. Un psalm al lui David; mai-marelui cântăreţilor
1. Zis-a cel nebun în inima sa : " Nu este Dumnezeu ! " Stricatu-s-au oamenii şi urâţi s-au făcut întru îndeletnicirile lor. Nu este cel ce face bunătate, nu este până la unul.
2. Domnul din cer a privit peste fiii oamenilor, să vadă de este cel ce înţelege, sau cel ce caută pe Dumnezeu.
3. Toţi s-au abătut, împreună netrebnici s-au făcut; nu este cel ce face bunătate, nu este până la unul.
4. Oare, nu se vor înţelepţi toţi cei ce lucrează fărădelegea ? Cei ce mănâncî pe poporul meu ca pâinea, pe Domnul nu L-au chemat.
5. Acolo s-au temut de frică, unde nu era frică, pentru că Dumnezeu este cu neamul drepţilor.
6. Săracul nădăjduieşte în Domnul şi voi aţi râs de nădejdea lui, zicând : Cine va da din Sion mântuire lui Israel ?
7. Dar când va întoarce Domnul pe cei robiţi ai poporului Său, bucura-se-va Iacov şi se va veseli Israel.

[1] Biblia, idem, pag 569

https://biblioteca-digitala.ro

Iată şi textul liedului

Nebunul zice în inima lui: Nu este Dumnezeu

Zice nebunul în inima lui: Nu este, nu

Dumnezeu se uită din cer, să vază de este cel ce-l caută pre Dânsul,

Pre Dânsul.

Dar toţi s-au rătăcit, s-au rătăcit, s-au rătăcit.

Nu e nici unul,

afundatu-s-au în noroiul păcatelor

afundatu-s-au în noroiul păcatelor

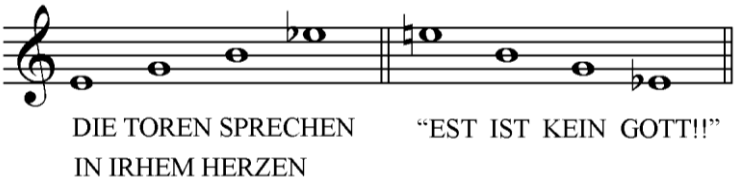
afundatu-s-au în noroiul păcatelor

noroiul păcatelor, noroiul păcatelor

Este interesant cum autoarea foloseşte o scară ascendentă pe elementele unui acord minor cu septimă mare, acord cel puţin straniu în enunţarea lui, prin care anunţă că nebunul neagă exitenţa lui Dumnezeu, ca şi cum această veste „stigătoare la cer", ar revolta până şi lumea sunetelor... Negaţia propriu-zisă se consumă pe un quasi recitativ descendent, sugerând căderea sufletului respectiv.

https://biblioteca-digitala.ro

Constatarea că întrega omenire e afundată în noroiul păcatului este dramatică, şi este lăsată în seama vocii soliste, pianul intervenind foarte puţin. Astfel e sugerată singurătatea Creatorului însuşi, mâhnit de deşertăciunea lumii.

Exemplul nr. 6

Cel de-al cincilea lied exprimă veselia, bucuria pe care creştinul o resimte, când ajutorul lui Dumnezeu nu întârzie să vină. Versurile lui sunt preluate din Psalmul nr 4 [1]

PSALMUL 4. Un psalm al lui David; mai-marelui cântăreţilor pentru instrumente cu coarde

1. **Când Te-am chemat, m-ai auzit, Dumnezeul dreptăţii mele ! Întru necaz m-ai desfătat ! Milostiveşte-Te spre mine şi ascultă rugăciunea mea .**
2. Fiii oamenilor, până când grei la inimă ? Pentru ce iubiţi deşertăciunea şi căutaţi minciuna ?
3. Să ştiţi că minunat a făcut Domnul pe cel cuvios al Său; **Domnul mă va auzi când voi striga către Dânsul.**

[1] Biblia, idem ,pag. 566

https://biblioteca-digitala.ro

4. Mâniaţi-vă, dar nu greşiţi; de cele ce ziceţi în inimile voastre, în aşternuturile voastre va căiţi.
5. Jertfiţi jertfa dreptăţii şi nădăjduiţi în Domnul.
6. Mulţi zic : " Cine ne va arăta nouă cele bune ? ". **Dar însemnatu-s-a peste noi lumina feţei Tale, Doamne !**
7. Dat-ai veselie în inima mea, mai mare decât veselia pentru rodul lor de grâu, de vin şi de untdelemn ce s-a înmulţit.
8. Cu pace, aşa mă voi culca şi voi adormi, că Tu, Doamne, îndeosebi întru nădejde m-ai aşezat.

Textul liedului sună aşa:

Când te-am chemat m-ai auzit, Dumnezeul meu.

Întru necaz m-ai desfătat, auzi glasul meu!

Când te-am chemat , m-ai auzit, Dumnezeul meu

Lumina feţei Tale ne-a luminat pe noi

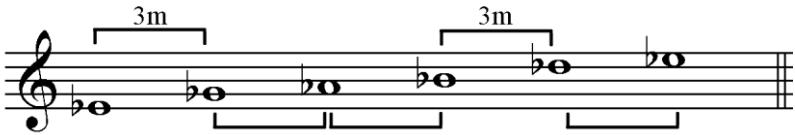
În inima mea ai dat veselie.

Când te-am chemat, m-ai auzit

Când te-am chemat, m-ai auzit .

https://biblioteca-digitala.ro

În acest lied, mai mult decât în celelalte, autoarea repetă de trei ori sintagma *Când te-am chemat, m-ai auzit,* pentru a formula acum, la încheierea ciclului, ideea că Dumnezeu nu ne părăseşte niciodată pe noi, oamenii. Atmosfera piesei este de bucurie şi optimism. Nu e întâmplător apelul la scările *sistemului pentatonic anhemitonic*, melodia fiind bazată pe ralaţia între secunde mari şi terţe mari şi mici.

Exemplul nr.7

Lanţurile de cvinte perfecte armonice din acompaniamentul pianului are aici o tentă optimistă *Trilurile* şi *tremollo*-urile subliniază trăirile sufleteşti intense, iar melismele pe vocala A sugerează preaplinul sufletesc.

Ne vom opri în continuare asupra unui opus mai recent aparţinând anului 2006, când autoarea dă la iveală **IMNELE SACRE op.112 pentru cor bărbătesc a cappella.** Este vorba de patru piese corale scrise tot pe versurile psalmilor biblici pe care le vom asculta în interpretarea corului condus de dirijorul **Dan Mihai Goia.**

https://biblioteca-digitala.ro

Prima piesă, intitulată **CUM DOREŞTE CERBUL IZVOARELE APELOR** este inspirată din psalmul 41 al fiilor lui Core, care se întinde pe 17 versete[1]. Textul original este următorul:

PSALMUL 41. Întru sfârşit, un psalm al lui David.
1. În ce chip doreşte cerbul izvoarele apelor, aşa Te doreşte sufletul meu pe Tine, Dumnezeule.
2. Însetat-a sufletul meu de Dumnezeul cel viu; âand voi veni şi mă voi arăta feţei lui Dumnezeu ?
3. Făcutu-mi-s-au lacrimile mele pâine ziua şi noaptea, când mi se zicea mie în toate zilele : " Unde este Dumnezeul tău ?"
4. De acestea mi-am adus aminte cu revărsare de inimă, când treceam cu mulţime mare spre casa lui Dumnezeu,
5**. În glas de bucurie şi de laudă şi în sunet de sărbătoare**.
6. Pentru ce eşti mâhnit, suflete al meu, şi pentru ce mă tulburi ?
7. Nădăjduieşte în Dumnezeu, că-L voi lauda pe El; mântuirea feţei mele este Dumnezeul meu.
8. În mine sufletul meu s-a tulburat; pentru aceasta îmi voi aduce aminte de Tine, din pământul Iordanului şi al Ermonului, din muntele cel mic.
9. Adânc pe adânc cheamă în glasul căderilor apelor Tale.
10. Toate talazurile şi valurile Tale peste mine au trecut.
11. Ziua va porunci Domnul milei Sale, iar noaptea cântare Lui de la mine.
12. Rugăciunea Dumnezeului vieţii mele, spune-voi lui Dumnezeu : " Sprijinitorul meu eşti Tu, pentru ce m-ai uitat ?"
13. Pentru ce umblu mâhnit când mă necajeşte vrăjmaşul meu ?
14. Când se sfărâmau oasele mele mă ocărau asupritorii mei.

[1] Biblia, idem, pag 584

https://biblioteca-digitala.ro

15. Cand îmi ziceau mie în toate zilele : " Unde este Dumnezeul tău ?"
16. Pentru ce eşti mâhnit, suflete al meu, şi pentru ce mă tulburi ?
17. Nădăjduieste în Dumnezeu, că-L voi lăuda pe El; mântuirea feţei mele este Dumnezeul meu.

Autoarea a selectat sintagme sau cuvinte din versetele 1,2, şi 5 ale psalmului iar textul rezultat este următorul:

A.

Cum doreşte cerbul izvoarele apelor,

Aşa te doreşte sufletul meu pe Tine Dumnezeule,

Nădejdea mea,mântuirea mea,

Dumnezeul cel viu, Dumnezeul meu.

B

Bucura-se-va sufletul meu şi inima mea

A

Cum doreşte cerbul izvoarele apelor,

Aşa te doreşte sufletul meu pe Tine Dumnezeule,

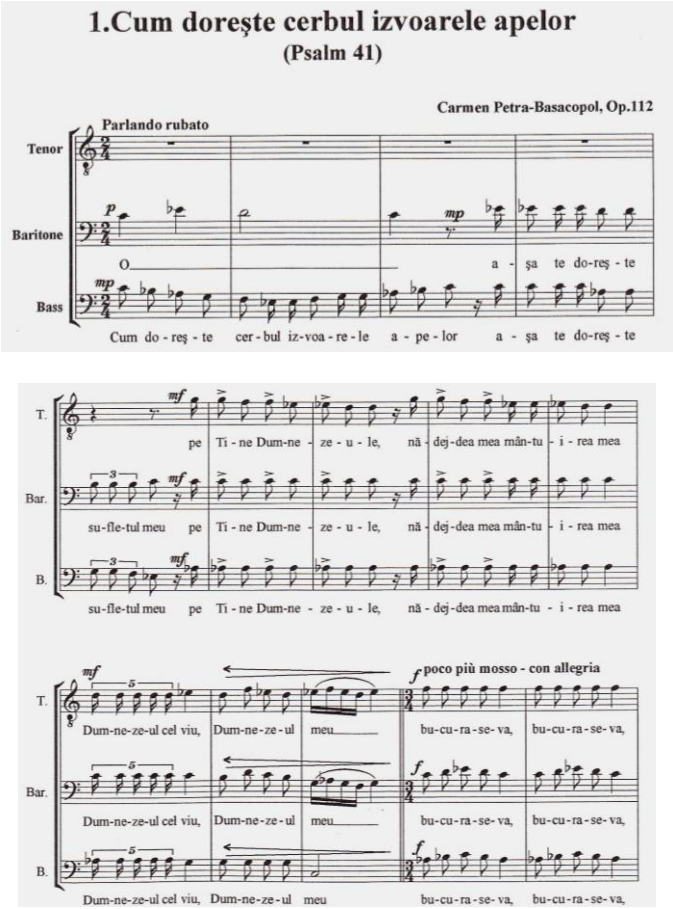
Nădejdea mea,mântuirea mea,

Dumnezeul cel viu, Dumnezeul meu

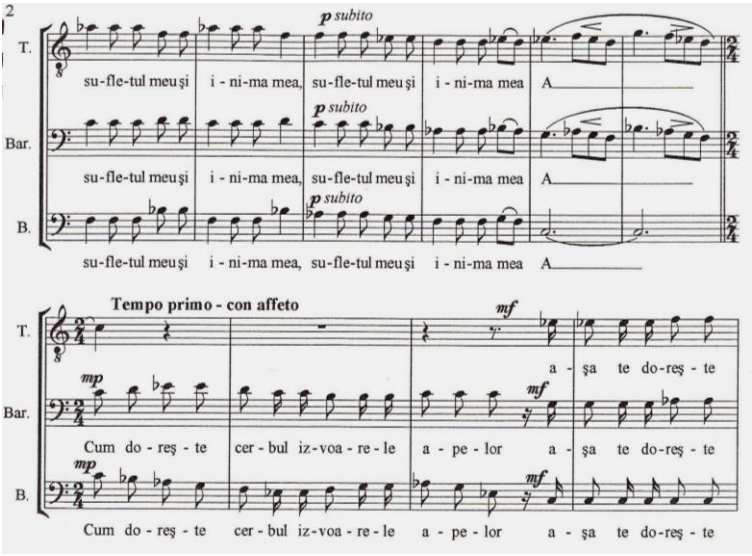
https://biblioteca-digitala.ro

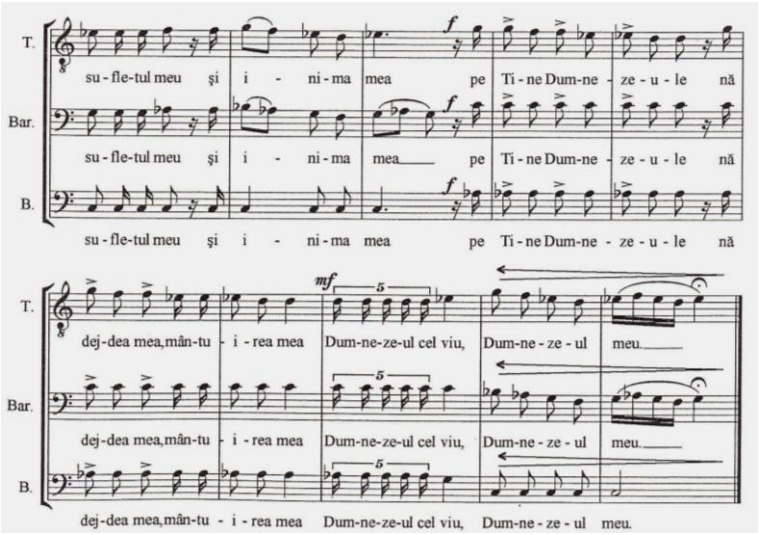
Forma este destul de clară, un ABA în care scriitura corală este cu predilecţie armonică, silabele fiind rostite simultan, pentru claritatea deplină a textului, destinat spaţiului bisericii unde acustica este specifică, provocând adesea amestecul sunetelor.

Exemplul nr. 8


1.Cum doreşte cerbul izvoarele apelor
(Psalm 41)
Carmen Petra-Basacopol, Op.112
Parlando rubato
Tenor
Baritone
Bass
Cum do - reş - te cer - bul iz-voa - re - le a - pe - lor a - şa te do-reş - te
pe Ti - ne Dum-ne - ze - u - le, nă - dej-dea mea mân-tu - i - rea mea
su-fle-tul meu
poco più mosso - con allegria
Dum-ne-ze-ul cel viu, Dum-ne-ze-ul meu bu-cu-ra-se-va, bu-cu-ra-se-va,

https://biblioteca-digitala.ro


2
T.
Bar.
B.
p subito
su-fle-tul meu şi i - ni-ma mea, su-fle-tul meu şi i - ni-ma mea A
Tempo primo - con affeto
mf
mp
a - şa te do-reş - te
Cum do - reş - te cer - bul iz-voa - re - le a - pe - lor a - şa te do-reş - te



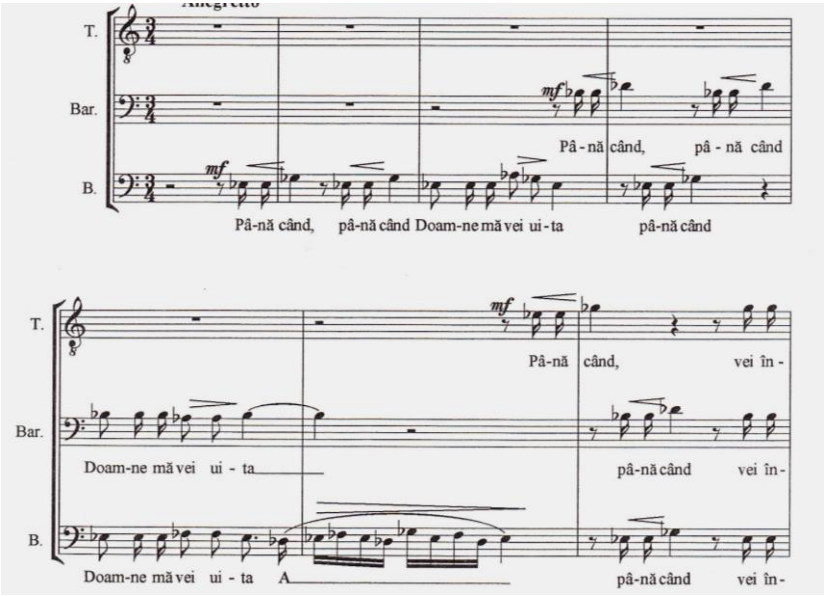
https://biblioteca-digitala.ro

Psalmul 12, conţinând tulburătoarea întrebare **PÂNĂ CÂND?,** cu care debuta şi ciclul de lieduri op. 84, revine acum din nou, în titlul piesei corale.

PSALMUL 12. Un psalm al lui David; mai-marelui cantăreţilor
1. Până când, Doamne, mă vei uita până în sfârşit ? Până când vei întoarce faţa Ta de la mine ?
2. Până când voi pune gânduri în sufletul meu, durere în inima mea ziua şi noaptea ?
3**. Până când se va înălţa vrăjmaşul meu împotriva mea ?**
4. Caută, auzi-mă Doamne, Dumnezeul meu, luminează ochii mei, ca nu cumva să adorm întru moarte,
5. Ca nu cumva să zică vrajmaşul meu : " Întăritu-m-am asupra lui ". Cei ce mă necăjesc se vor bucura de mă voi clătina.
6**. Iar eu spre mila Ta am nădăjduit; bucura-se-va inima mea** de mântuirea Ta; cânta-voi Domnului, Celui ce mi-a făcut bine şi voi cânta numele Domnului Celui Preaînalt.

Dar dacă în lied, destinat unei singure voci soliste, întrebarea avea formă de comunicare personală, individuală evocând dialogul intim cu divinitatea, întrebarea fiind astfel mai acută, mai directă, în versiunea corală, întrebarea răsare de la diverse voci, mai estompată ca strigăt spre ceruri ca din mijlocul unei mulţimi simulând probabil, grupul creştinilor adunaţi în Casa lui Dumnezeu. În lied, ea se construia pe o cvintă perfectă ascendentă, aici, autoarea alege pentru acestă sintagmă un interval mai „blând”, terţa mică.

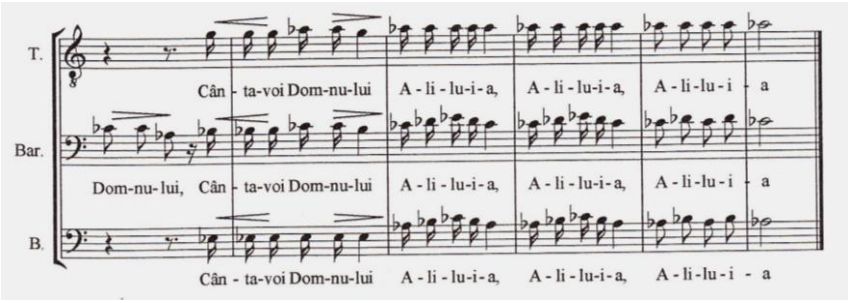
https://biblioteca-digitala.ro

Exemplul nr. 9

T.
Bar.
B.
mf
Pâ - nă când, pâ - nă când
Pâ-nă când, pâ-nă când Doam-ne mă vei ui - ta pâ-nă când
Pâ-nă când, vei în -
Doam-ne mă vei ui - ta
pâ-nă când vei în -
Doam-ne mă vei ui - ta A
pâ-nă când vei în -

Exemplul nr. 10

https://biblioteca-digitala.ro

Probabil, din acelaşi motiv al evocării mulţimii, în această versiune apare în text şi cuvântul *Aliluia*, care nu există în psalmul original şi nici în textul liedului.

Exemplul nr. 11

T.
Bar.
B.
Cân - ta-voi Dom-nu-lui A - li - lu-i - a, A - li - lu-i-a, A - li-lu-i - a
Dom-nu-lui, Cân - ta-voi Dom-nu-lui A - li - lu-i - a, A - li - lu-i-a, A - li-lu-i - a
Cân - ta-voi Dom-nu-lui A - li - lu-i - a, A - li - lu-i-a, A - li-lu-i - a

Ascultând comparativ cele două variante ale aceluiaşi psalm, constatăm că scriitura corală este mai puţin dramatică, din nou perfect armonică, melismele pe vocala A intervenind fie în pauzele altor voci, fie în momentele de quasi-recitativ pe un singur sunet. Aceasta, tot în favoarea clarităţii textului, pentru auditor.

CĂTRE DOMNUL AM STRIGAT este titlul celei de-a treia piese corale a ciclului. Este invocat psalmul 19 în titlu. În realitate ideea din text poate fi regăsită în mai toţi psalmii. Iată textul corului:

Către Domnul am strigat, şi m-a auzit.

Doamne, izbăveşte sufletul meu

De limba cea vicleană, de buzele nedrepte

https://biblioteca-digitala.ro

Către Domnul am strigat, şi m-a auzit,

M-a auzit, m-a auzit, m-a auzit

În această piesă corală impresionează din nou, simplitatea scriiturii muzicale, în scopul reliefării încărcăturii semantice a textului literar.

Cel de.al patrulea moment al ciclului este inspirat de Psalmul 148[1], atribuit lui Agheu şi Zaharia. Titlul piesei este **LĂUDAŢI PE DOMNUL** şi textul insistă asupra acestui îndemn adresat tuturor care cred că sunt creaţia lui Dumnezeu. Textul psalmului pledează pentru aceeaşi idee că Dumnezeu este stăpânul a tot ce există pe acest pământ.

PSALMUL 148. Un psalm al lui Agheu si al lui Zaharia. Aliluia.

1. Lăudaţi-L pe Domnul din ceruri, lăudaţi-L pe El în cele înalte.
2. Lăudaţi-L pe El toţi îngerii Lui, lăudaţi-L pe El toate puterile Lui.
3. **Lăudaţi-L pe El soarele şi luna, lăudaţi-L pe El toate stelele şi lumina**.
4. Lăudaţi-L pe El cerurile cerurilor şi apa cea mai presus de ceruri,
5**. Să laude numele Domnului, că El a zis şi s-au făcut, El a poruncit şi s-au zidit.**
6. Pusu-le-a pe ele în veac şi în veacul veacului. Poruncî a pus şi nu o vor trece.
7. Lăudaţi pe El toţi cei de pe pământ; balaurii şi toate adâncurile;

[1] Biblia, idem, pag . 636

https://biblioteca-digitala.ro

8**. Focul, grindina,** zăpada, gheaţa, viforul, toate îndepliniţi cuvântul Lui;
9**. Munţii şi toate dealurile, pomii cei roditori şi toţi cedrii;**
10. Fiarele şi toate animalele cele ce se târăsc şi păsările cele zburătoare.
11. Împăraţii pământului şi toate popoarele, căpeteniile şi toţi judecătorii pământului.
12. Tinerii şi fecioarele, bătrânii cu tinerii
13. Să laude numele Domnului, că numai numele Lui s-a înălţat. Lauda Lui pe pământ şi în cer.
14. Şi va înălţa puterea poporului Lui. Cântare tuturor cuvioşilor Lui, fiilor lui Israel, poporului ce se apropie de El.

Această idee se subînţelege în textul folosit de Carmen Petra Basacopol pentru încheierea ciclului. Atmosfera muzicală este tonică, exprimă bucuria, acumulând tensiunea spre final, în care se rosteşte cu putere cuvântul *Aliluia*, sinonim cu *Lăudaţi-L pe Domnul*, ataşat în practica muzicii sinagogale ca refren al unor psalmi. Venind din ebraicul *Hallelu Yahve,* sau *Hillel Yah*!, această sintagmă tipică timpului pascal, la evrei este antepusă psalmilor 104-106; 111-113; 115-117; 135; 140-150;. Aşa se explică faptul că autoarea o aşează şi ea ca o concluzie în finalul acestui ciclu coral.

Textul piesei este următorul:

Lăudaţi pe Domnul, Lăudaţi pe Domnul,

Lăudaţi pe Domnul din Ceruri,

Lăudaţi pe El întru cele înalte

https://biblioteca-digitala.ro

Lăudaţi pe Domnul,

soarele şi luna, stelele, lumina,

munţii şi dealurile, pomii şi cedrii

Lăudaţi pe Domnul împăraţii şi toţi oamenii pământului,

Tineri şi fecioarele şi toţi bătrânii,

focul şi grindina, fiarele pământului,

Lăudaţi pe Domnul, Aliluia, aliluia, aliluia

Lăudaţi pe Domnul, Aliluia, aliluia, aliluia, acesta e mesajul pe care îl transmite, smerindu-se în faţa Creatorului, doamna Carmen Petra Basacopol, fie în creaţia sa religioasă, fie şi, aşa cum am mai subliniat, în întreaga sa creaţie. Semnalăm faptul că, în seria volumelor în care compozitoarea îşi adună ne câţiva ani întreaga creaţie, Editura Muzicală, a publicat în anul 2010, un frumos volum intitulat *Muzică sacră*, conţinând opusurile cu sens religios ale autoarei.

https://biblioteca-digitala.ro

S T U D I I

Nicolae Brânduș

Logica lumilor posibile VIII[1] = MATCH – PHTORA II =

– I –

Ne vom imagina un joc muzical funcționând conform anumitor reguli. Vom avea de a face cu două grupe de interpreți implicați antagonic în derularea acțiunii performative. Modelul acesteia l-am schițat în *Logica lumilor posibile VI.* Instituim ca atare un cadru precis definit, controlabil în totalitatea parametrilor jocului de către actanți, și premizele unei opere de autor indefinit reiterabile.

Oricare **joc** în dispută antagonică are un aspect teleologic: adică un **scop**; pornește și duce undeva (cumva). Are un sens. (A nu se confunda scopul în MATCH – PHTORA II cu **rostul** unui exercițiu cultural: deși oarecum legate – ca „sens" – conceptele nu se suprapun. **Rostul** are mai degrabă o conotație privind **motivația existențială** a unei experiențe culturale: chestiune ce ține mai ales de aspectul etic al problemei). **Sensul** în *MATCH* privește atât orientarea generală a procesului performativ (către „gol") cât și încărcătura psihică, interioritatea estetică – atitudinală, adânc personalizată a participanților. Ne vom ocupa deocamdată de primul aspect, mai

[1] Cu scuzele cuvenite autorului şi cititorilor noştri, republicăm acest studiu care a apărut cu multe şi inexplicabile greşeli în nr. 1 al revistei Muzica

https://biblioteca-digitala.ro

degrabă de ordin gramatical.

Vorbind despre **scop** și în sensul celor deja discutate în aparițiile *Logicii lumilor posibile* din Revista Muzica ne vom referi, prin transfer de limbaj, la noțiunea de **particulă** așa cum apare în fizica cuantică. Observăm similitudini frapante – să fie oare datorate **metodei** de observație sau mărcii fundamentale ale **Realului[1]?** – între modul de apariție (probabilistic) al **particulei** elementare (din continuumul de **undă** al materiei) și al **golului** (din continuumul activității impredictibile a actanților meciului). Impredictibile dar structurabile – conform celor de mai sus. În *MATCH* "particula" (golul) se naște prin înfruntările de **centri de acțiune** (personalități, adică **interiorități** angajate în discurs <joc>) unde elementul de indeterminare din punct de vedere al observației procesului este la fel de semnificativ ca și în urmărirea apariției de particulă în fizica cuantică. Dificultatea acceptării paradoxului undă – particulă (ca și cea a acceptării logicii probabilităților în validarea ontologică a materiei sub-atomice) devine o problemă fundamentală, tulburătoare a cunoașterii. În *MATCH* se taie nodul gordian: prin **scor.** Și nu numai; prin **libertate** – o problemă strict umană, deci, a **viului.** Putem așadar transgresa aspectul **teleologic,** pornind de la joc (MATCH) spre structura fundamentală a materiei și, ca atare a **energiei[2]?** Atât filozofia (cunoașterii) cât și știința au dat și nu au dat răspunsuri la această dilemă și libertatea a rămas în genere doar ceva care nu se poate defini decât prin negație… Este poate de remarcat și modul circumspect, oarecum timid, în care oameni de știință remarcabili pun în discuție, mai degrabă marginal, problema energetică a Universului în relația dintre **viu** și materia anorganică ca forme structurate ale **energiei.** Evident, odată cu materia vie și mai ales cu persoana (umană) logicile integrării în **Sistem** diferă și aparent ruptura dintre

[1] vezi Revista Muzica 2-4/2009 și 1-3/2010.
[2] vezi Revista Muzica 1-4/2009 și 1-3/2010.

https://biblioteca-digitala.ro

aceste aspecte ale **Realității** pare a se adânci iar unitatea tuturor acestor forme (în mișcare) ale energiei rămâne tot o ipoteză, mereu perpetuată. Mă îngrijorează faptul că o teorie care cândva a reprezentat o direcție importantă în filozofia românească și anume **Personalismul energetic**[1] care propunea tocmai **sudura** dintre **om** și restul lumii din perspectiva energiei universale rămâne permanent trecută sub tăcere. Descoperim în scrierile marelui om de cultură român încă de la începutul secolului XX teme esențiale din cercetare interdisciplinară de azi (în "haine noi", evident), prefigurând o întreagă dezvoltare a logicii epistemologice. Lucrări precum *Timp și Destin*[2] și mai ales *Personalismul energetic* (carte apărută în București, Ed. Albatros, 2005, ediție îngrijită și comentată de Constantin Schifrineț) ar putea fi considerate emblematice în cultura românească a perioadei în care au apărut, surse prin care atât *Noi, particula și lumea* cât și *Logica terțului inclus* s-ar putea înțelege mai bine (cel puțin, cronologic).
Aici și acum nu ne vom referi la modul în care în tradițiile spirituale extrem – orientale se înfățișează problematica de mai sus. O vom face la momentul mai potrivit.

Ce se pune și se propune practicii muzicale prin această *Logică a lumilor posibile* pe care intenționăm să o parcurgem pas cu pas este sensibilizarea, "umanizarea", validarea acesteia în contextul respectiv. Este vorba despre o lume deschisă a gândirii și a expresiei **vii** a fenomenului sonor, altfel generat, altfel constituit și confirmat în **acțiune.** Ceea ce ne pare de primă importanță este excluderea de preconcepții și o deschidere totală și autorizată spre **celălalt.** Lucru constatat în toate punctele nodale ale Istoriei Muzicii. Și poate nu toți ne dăm seama prea bine de timpul cultural pe care-l parcurgem azi, **astăzi,** cu toată mizeria subculturală generalizată, să-i zicem, "regulamentară"… Poate că așa **ne** trebuie, cine știe? Că așa **trebuie**

[1] Vezi Constantin Rădulescu Motru, Ed. Albatros, București 2005, pag. 3.
[2] Vezi Ed. Semne – București 2006 (1940).

https://biblioteca-digitala.ro

sau nu, depinde de fiecare în parte (dar nu despre asta e vorba).

În MATCH – PHTORA II opera muzicală se formează odată cu generalizarea agonică și conștientizarea unor mobile generative care vor fi puse în emulație pe echipe și anume: **Intensitatea, Tempo-ul** și **Registrul.** Sunt coordonatele psiho-fizice de bază care definesc fenomenul muzical[1]. Celelalte coordonate (**L**, **D** și **TB**) sunt auxiliare[2]. Niciun discurs muzical nu se poate **rosti** în afara parametrilor **R, T** și **IT**, care se referă la complexul de frecvențe (registrul de înălțimi ale **sunetului**), în care acesta se desfășoară, la viteza de succesiune a atacurilor elementare (în subsidiar, la tipologiile **strié** și **lisse** ale structurii temporale a discursului muzical) și la **amplitudinea** sonoră a enunțurilor, mergând de la intensitatea maximă până la non-sunet. Celelalte specificări privind obiectul sonor și anume **locul** sursei sonore în spațiul real de execuție, **densitatea** evenimentului muzical, rezultată din prezența-absența unor surse participante și **timbrul** respectiv (instrument, voce) care participă la enunțul muzical pot lipsi din predeterminările necesare și suficiente constituirii unei **opere muzicale** de autor. Cazul invers nu este posibil sau dacă apare ca atare implică necesarmente parametrii trecuți sub tăcere. Adică aceștia apar aleatoriu, din perspectiva operei **finite,** în discurs, la latitudinea interpretului (interpreților). Este vorba despre **decizia componistică** și aspectul semiografic la care ne-am referit până acum[3].

Pentru a institui în practica muzicală principiile acestei Logici (MATCH – PHTORA II) interpreții vor trebui să urmeze îndelung și **bine,** precum în jocul de șah sau cu mingea, un stadiu de pregătire (să-i zicem, de tipul "teoriei și solfegiului") care să le formeze și să le educe mai ales acuitatea percepției parametrilor puși în emulație. Ceea ce din practica tradițională a cântatului în ansamblu rămâne cu

[1] Vezi Revista Muzica nr. 2/2009 și 3/2010.
[2] Vezi Revista Muzica nr. 2/2010.
[3] vezi Revista Muzica nr. 2/2010.

https://biblioteca-digitala.ro

precădere valabil și în MATCH II este inter-ascultarea, inter-modelarea și inter-conectarea participării în joc în funcție de context și parteneri. Ar fi o super-potențare a unei practici a cântatului în ansamblu, dobândită în școlile de muzică și unde inter-ascultarea partenerilor a fost și este și acum și pururea o **acțiune** conștientă, care **se face** și nu o împărtășire **pasivă** a ceea ce îți apare pe la ureche și la care reacționezi "implicit" mai mult sau mai puțin intuitiv. Sau, dacă așa ceva se petrece, în cazul fericit al unor ansambluri celebre, tot ceea ce apare aparent instinctiv și "pe loc" este rezultatul unei **interiorități** îndelung formate **conștient** până a fi absorbită o întreagă cultură interpretativă în gestul **simplu** (vezi să nu fie simplu!) al comportamentului stilizat în timp **real**.

Aici se pune problema logicii MATCH-ului: o chestiune în primul rând de **interioritate.** Actanții vor trebui să se "întreacă" în primul rând în problema formării și recunoașterii parametrilor generici pe care să-i aplice în dialog, inițial conștient, deliberat, iar ulterior, în urma antrenamentelor, instinctiv, în scopul validării structurale și **estetice** a jocului. Nu mai avem de a face cu concrețiuni, precum în scriitura tradițională, de "melodii și armonii" a fi "reproduse" cumva, ci de principii generative care există în primat și-și revendică concrețiunea în actul interpretării.

Problema **operei muzicale** se strămută deci dintr-un anume **concret,** definit de o anume scriitură muzicală spre o altă zonă, existențială, a **cântării** definită logic diferit și accedând spre niveluri superioare de voință formativă (din **vid** , după cum ne-am exprimat și altădată).

În MATCH – PHTORA II jocul se desfășoară în trei etape și anume: **propunere, contrapropunere** și **soluție.** Să urmărim specificările partiturii generale spre a desluși mai bine regulile acestuia, altfel zis, etapele de formare a operei muzicale**.** Ne vom referi pentru început la două grupe (echipe) a câte trei interpreți în relație

https://biblioteca-digitala.ro

antagonică. Ceea ce definește un **meci**, astfel conceput, este o perpetuă **mișcare** direcționată conform unui **scop,** în cazul în speță o stabilire a **soluției** jocului, la care se ajunge prin **propuneri** succesive în dialog. Acțiunea se desfășoară în trei **secvențe** în care sunt puse în emulație, rând pe rând, cele 3 **mobile** anterior menționale: **Intensitatea, Tempo-ul** și **Registrul** și se aplică în câte trei etape pe secvență.

În secvența **Intensitate,** la semnul "dirijorului" una din grupe enunță un fragment muzical (despre a cărui / căror "compoziție" vom discuta mai la vale) într-o anumită nuanță, care va fi imediat "contestată" printr-un alt fragment muzical provenit din grupa opusă, într-o altă nuanță, ambele intervenții făcându-se la indicațiile dirijorului. Procesul se repetă de **n** ori până când dirijorul (arbitrul) va selecta **o nuanță** dintre propunerile (sau contrapropunerile) enunțate. Această nuanță (devenită **soluția** secvenței **Intensitate**) va fi generalizată pe ambele echipe în emulațiile următoarelor **mobile.**

În secvența următoare, **Tempo,** emulația se va desfășura, în nuanța generală selecționată, după aceleași principii, în dialog, propunându-se alternativ, pe echipe, tempo-uri diferite (viteze diferite ale atacurilor elementare) pe fiecare fragment enunțat. Selecția **unui** tempo se va efectua tot de dirijor conform celor anterioare.

În cea de a treia secvență, **Registru,** în nuanța generală selecționată și în tempo-ul de asemeni selecționat, emulația se va desfășura între echipe după aceleași principii (registre diferite propuse în dialog și selecția unuia conform indicațiilor dirijorului).

Ca o **concluzie** a jocului, poate urma o secvență muzicală compusă din fragmente – fie successive (pe câte o echipă alternativ), fie concomitente (pe ambele echipe în același timp) – care să întărească și să împlinească "rezultatul" meciului, astfel constituit. Un joc structurat care în **spectacol** devine creator de operă muzicală definită în **libertate,** conform unui proces coerent de formare.

https://biblioteca-digitala.ro

Concreţiunea acestuia apare **aici** şi **acum**, la fel şi de fiecare dată altfel[1].

Evident, principiul generativ al acestei **opere** se plasează dincolo de realitatea sonoră **concretă** şi priveşte o interioritate de alt tip şi la alt nivel de formare a discursului în timp **real.** Desigur, tot în **vid**, necreat, posibil, nedeterminat (toate între ghilimele). Abordăm poate, mai mult sau mai puţin tot o logică a particulelor elementare care ar putea (poate) să genereze o **estetică** larg cuprinzătoare care să înglobeze faţete de Univers de la lumea subatomică şi până la *Timp şi destin* (niveluri de **Realitate**). De unde şi atâtea referiri la artă şi cultură în cele mai abstracte discipline exacte, ca refugiu al **cunoaşterii,** dincolo de mai ştiu eu ce limite ale cuvântului şi ale formalizărilor de tot felul. Ale **sunetului**? Poate acea **energie** care "apare" din vid şi îmbracă nefârşite forme? Cum? …

Urmăriţi, oricum, spre exemplu un meci (feminin) de baschet efectuat de 2 grupe antagonice de **actanţi(te)**: veţi putea pătrunde, credem, în resorturi fundamentale de fiinţare a **Realului** prin ceea ce vedeţi: aparenţe, desigur, dar pline de acel **sens** pe care îl găseşti numai dacă ţi-l imaginezi.

Practicând consecvent rigorile **regulii** (de orice natură) se poate institui, desluşi şi desăvârşi un studiu corect şi coerent al **interiorităţii** (prezenţei umane) într-un proces definit ca *Logică a lumilor posibile*: aici funcţionăm şi încercăm să **facem**. În rest, circulăm printre metafore şi analogii.

[1] Mai deunăzi, cu câţiva zeci de ani în urmă când în practica artistică muzicală în speţă, se afirma cu tărie indeterminarea (tot felul de "aleatorisme") un celebru "corifeu" de pe atunci, mai degrabă rezervat la noutăţile ostentative ale avangardei emitea o aserţiune, de bun simţ de altfel, spunând că "… poate şi astea vor duce undeva…". Cam în felul în care, după cum se zice, un ardelean privind pentru prima dată o broască ţestoasă, reflectează: "D-apoi asta ori îi ceva, ori mere undeva" (fără conotaţii turceşti de prost gust…);au dus, evident, undeva dar nu imediat ci prin decantări de câteva generaţii.

https://biblioteca-digitala.ro

ISTORIOGRAFIE

Viorel Cosma

Muzicieni români în texte şi documente (XVII)
Fondul George Enescu

https://biblioteca-digitala.ro

Documentele familiei Enescu ascund încă multe necunoscute ce se impun a fi dezvăluite, chiar dacă unele circulau în cercuri restrânse de specialişti, iar „puriştii" socoteau că trebuie ascunse marelui public. Au trecut 130 de ani de la naşterea maestrului şi puţini ştiu de pildă, că George Enescu a avut o fiică naturală. De asemenea, tatăl muzicianului, Costache Enescu, i-a dăruit muzicianului un frate vitreg, care a trăit toată viaţa în anturajul familiei de la Cracalia şi Dorohoi. Numele pictorului Dumitru Bâşcu merită să reintre în circuitul artistic al colegilor de breaslă, fiindcă expoziţiile sale au atras admiraţia lui Nicolae Tonitza, Petru Comărnescu, Ionel Jianu, acad. George Oprescu, reginei Maria şi prinţesei Ileana, dar chiar şi presei străine (franceze şi italiene). Dacă vom arăta că, nepoata „fratelui" Dumitru Bâşcu, arhitecta Ioana Bendixon (care trăieşte actualmente la Londra) a moştenit un talent deosebit pentru arta plastică, dacă vărul lui George Enescu, desenatorul şi pictorul George Tomaziu a expus în marile centre europene, poate vom înţelege şi preocupările maestrului din Liveni faţă de arta penelului. Nu acelaşi lucru se poate afirma despre „Didica" (Elena Ferbei, căsătorită Dinu), fiica lui George Enescu care nu a reuşit (ca simplă croitoreasă la Opera Română din Bucureşti în perioada anilor '50 –- '65) să se afirme în domeniul artei.

Documentele referitoare la pictorul Dumitru Bâşcu (1902 – 1983) confirmă că a trăit <u>permanent</u> în preajma lui George Enescu, la Iaşi şi Paris, în mediul aristocraţiei societăţii interbelice (regina Maria la Balcic, domniţei Ileana la Bran, prinţesei Maruca Cantacuzino-Enescu la Bucureşti şi Sinaia, salonul artistic al Irinei Procopiu de la Bucureşti, familiei „adoptive" Mârzescu din Iaşi), dar mai ales în preajma personalităţilor muzicii noastre (George Georgescu, Mihail Jora, Ion Nonna Otescu, Mihail Andricu, Alfred Alessandrescu, Cella Delavrancea etc.). A trimite cozonaci reginei Maria de sărbătorile

https://biblioteca-digitala.ro

Crăciunului, a purta corespondenţă cu George Enescu şi a asistat la majoritatea concertelor şi recitalurilor maestrului, îl confirmă pe „Mitruţă" (Dumitru Bâşcu) ca pe un membru apropiat al familiilor Enescu şi Cosmovici care merită o cercetare de amănunt în viitor. Scrisoarea emoţionantă a lui Romeo Drăghici către fratele vitreg Bâşcu, prin care i se transmit toate „ordinele" muzicianului la plecarea definitivă din ţară (1946), privind ajutoarele materiale din drepturile de autor, confirmă locul ocupat de pictor în inima lui Enescu. Am adăugat şi textul istoricului fondării Spitalului „Inima Reginei" din Bran, fiindcă dedicaţia autografă a Domniţei Ileana (ce l-a implicat pe Dumitru Bâşcu în pictarea Capelei din Valea Râului), l-a atras pe George Enescu, să cânte în aceste spitale pentru ostaşii români, răniţi în cel de al doilea război mondial, locaţie încă necercetată de muzicologii noştri.

Declaraţia autografă a lui Dumitru Bâşcu (solicitată se pare de Domnica Ferbei din Cracalia, spre a obţine paternitatea Didicăi pe cale legală) dezvăluie o serie de amănunte asupra fiicei naturale a lui George Enescu (conflicte familiale, înscrierea la şcoală a fetiţei la Dorohoi, drepturile morale şi materiale arătate de Costache şi George Enescu faţă de copila din flori etc.), dar mai ales oferă o imagine inedită asupra atmosferei de la Cracalia şi Mihăileni, până la mutarea tuturor urmaşilor lui Costache Enescu în Dorohoi (actuala, casă muzeu „George Enescu" pe Str. Carmen Sylva).

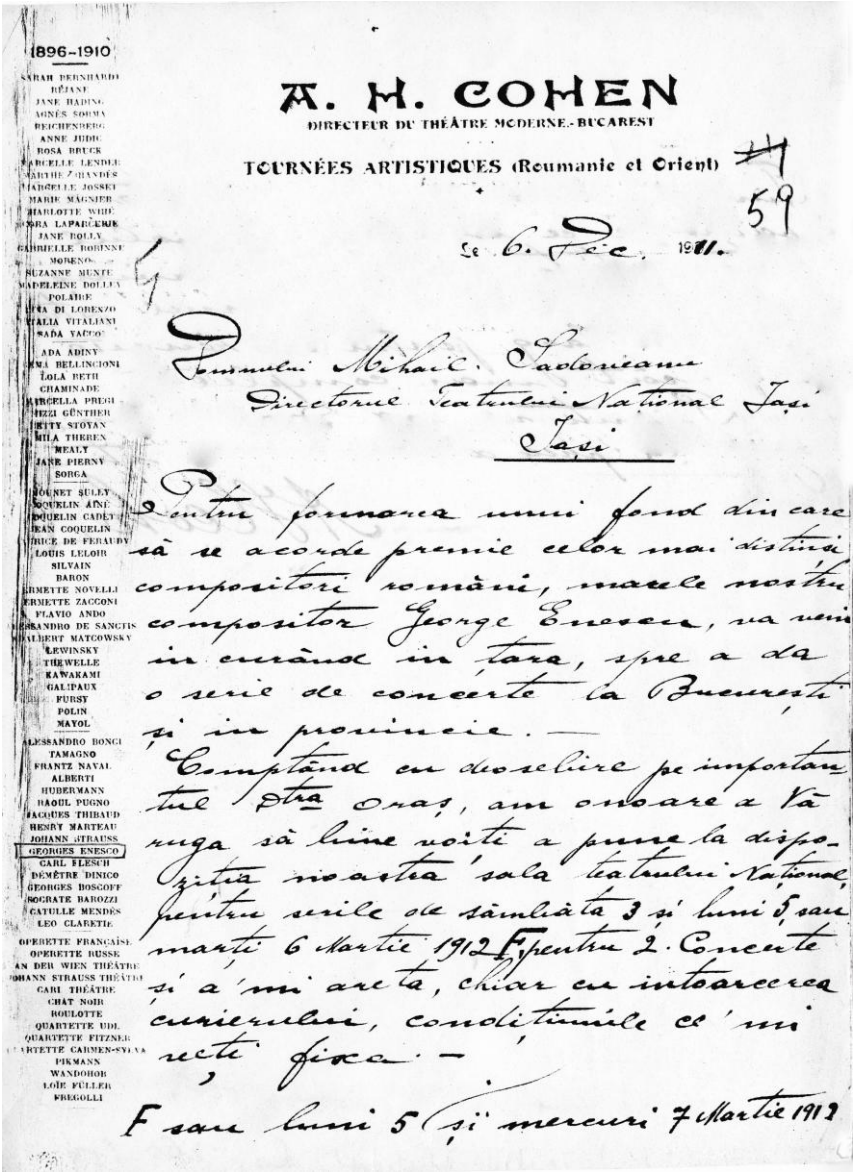
Ca „prefaţă" documentară a întregului material de arhivă, am adăugat actul de fondare a Premiului Naţional de Compoziţie „George Enescu", explicit relevat de cererea impresarului Antoine H. Cohen din 6 decembrie 1911 (nu 1912, cum se vehiculează în aproape toate

https://biblioteca-digitala.ro

biografiile muzicianului!) care îi solicită scriitorului Mihail Sadoveanu, directorul Teatrului Naţional din Iaşi, sala de spectacole pentru recitalurile de vioară din 3 şi 5 ianuarie 1912 în vederea „formării unui fond din care să se acorde premie (sic!) celor mai distinşi compozitori români." Formularul – tip al impresarului bucureştean (tipărit în partea stângă a cererii) este impresionant, fiindcă începe din 1898 până în 1910, cu marile vedete Sarah Bernard şi Réjane ajungând la Johann Strauss, Tamagno, Pugno, Thibaud, Hubermann, Chaminade, Mounet Sully, Gemma Bellincioni etc. Documentul original se păstrează în dosarul nr. 269, fila 59, din Arhivele Statului de la Iaşi.

Ineditul Actului de naştere al fiicei lui Enescu (1906), scrisoarea autografă a reginei Maria de la Balcic (1934), cererea lui A.H. Cohen care precizează momentul fondării celui mai longeviv premiu de compoziţie din prima jumătate a sec. XX (1911), toate documentele în facsimil, constituie un fond preţios de noi concluzii în conturarea personalităţii lui Georgge Enescu – veritabil „aisberg" al muzicii româneşti care nu şi-a descoperit nici după 130 de ani de la naştere adevărata dimensiune spirituală.

https://biblioteca-digitala.ro



1896-1910

SARAH BERNHARDT
RÉJANE
JANE HADING
AGNÈS SOREL
REICHENBERG
ANNE JUDIC
ROSA BRUCK
ARCELLE LENDIT
ARTHE CHANDÈS
ARGELLE JOSSET
MARIE MAGNIER
HARLOTTE WIRE
ORA LAPARCERIE
JANE DOLLY
GABRIELLE ROBINNE
MORENO
SUZANNE MUNTE
MADELEINE DOLLY
POLAIRE
ITA DI LORENZO
TALIA VITALIANI
SADA YACCO
ADA ADINY
MI BELLINCIONI
LOLA BETH
CHAMINADE
ARCELLA PREGI
IZZI GÜNTHER
ITTY STOYAN
ILA THEREN
MEALY
JANE PIERNY
SORGA
OUNET SULLY
COQUELIN AINÉ
COQUELIN CADET
EAN COQUELIN
RICE DE FERAUDY
LOUIS LELOIR
SILVAIN
BARON
RMETE NOVELLI
RMETTE ZACCONI
FLAVIO ANDO
ESSANDRO DE SANCTIS
ALBERT MATCOWSKY
LEWINSKY
THEWELLE
KAWAKAMI
GALIPAUX
FURST
POLIN
MAYOL
LESSANDRO BONCI
TAMAGNO
FRANTZ NAVAL
ALBERTI
HUBERMANN
RAOUL PUGNO
JACQUES THIBAUD
HENRY MARTEAU
JOHANN STRAUSS
GEORGES ENESCO
CARL FLESCH
DEMÈTRE DINICO
GEORGES BOSCOFF
SOCRATE BAROZZI
CATULLE MENDÈS
LEO CLARETIE
OPERETTE FRANÇAISE
OPERETTE RUSSE
AN DER WIEN THÉATRE
OHANN STRAUSS THÉATRE
CARL THÉATRE
CHAT NOIR
ROULOTTE
QUARTETTE UDL
QUARTETTE FITZNER
RTETTE CARMEN-SYLVA
FIRMANN
WANDOHOR
LOÏE FULLER
FREGOLLI

A. H. COHEN

DIRECTEUR DU THÉÂTRE MODERNE - BUCAREST

TOURNÉES ARTISTIQUES (Roumanie et Orient)

#4
59

Le 6. Déc. 1911.

Domnului Mihail C. Sadoveanu
Directorul Teatrului Național Iași
Iași

Pentru formarea unui fond din care să se acorde premie celor mai distinși compositori români, marele maestru compositor George Enescu, va veni în curând în țară, spre a da o serie de concerte la Bucureșți și în provincie. —

Contând cu deosebire pe importanța Dtra Onor, am onoare a Vă ruga să bine voiți a pune la dispoziția noastră sala teatrului Național pentru seile de sâmbăta 3 și luni 5 sau marți 6 Martie 1912 F pentru 2. Concerte și a mi arăta, chiar cu întârzierea cuvenită, condițiunile ce mi veți fixa. —

F sau luni 5 și miercuri 7 Martie 1912

https://biblioteca-digitala.ro

A.H. COHEN

DIRECTEUR DU THÉATRE MODERNE – BUCAREST

TOURNÉES ARTISTIQUES (Roumanie et Orient)

Le 6 Dec. 1911

Domnului Mihail Sadoveanu

Directorul Teatrului Naţional Iaşi

Iaşi

Pentru formarea unui fond din care să se acorde premie celor mai distinşi compozitori români, marele nostru compozitor George Enescu, va veni în curând în ţară, spre a da o serie de concerte la Bucureşti şi în provincie.

Comptând cu deosebire pe importantul Dtră. Oraş, am onoare a Vă ruga să bine voiţi a pune la dispoziţia noastră sala teatrului Naţional pentru serile de sâmbătă 3 şi luni 5 sau marţi 6 Martie 1912 F. pentru 2 Concerte şi a'mi areta, chiar cu întoarcerea curierului, condiţiunile ce'mi veţi fixa.

https://biblioteca-digitala.ro

F sau luni 5 şi miercuri 7 Martie 1912.

Ţinând seama de scopul Naţional şi patriotic ce urmăreşte genialul nostru artist, suntem convinşi că ne veţi acorda concursul Dtră. cel mai larg pentru ca reuşita să fie cât mai complectă.

Primiţi vă rog Domnule Director asigurarea prea distinsei mele stime.

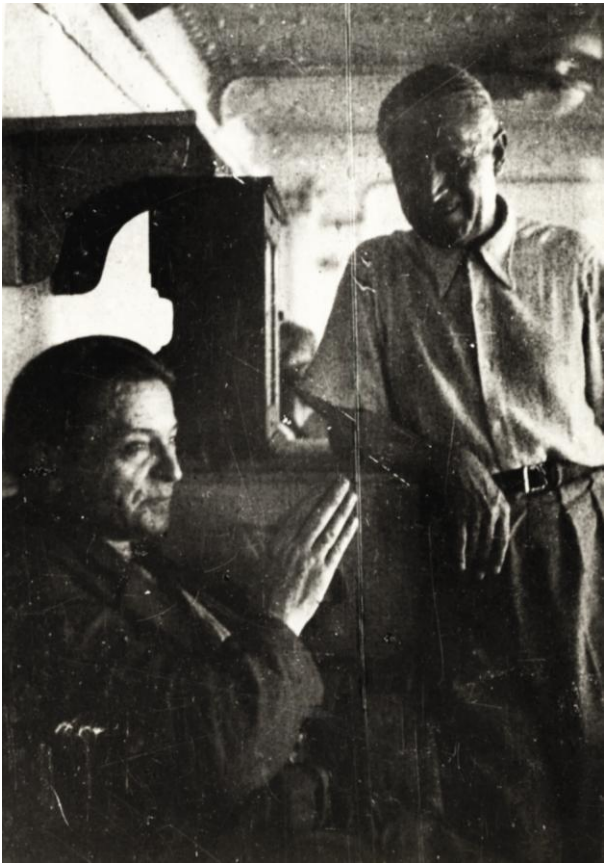
A.H. Cohen

George Enescu

Foto *Juliette* Bucureşti

Dăruită lui D. Bâşcu

https://biblioteca-digitala.ro



George Enescu şi Romeo Drăghici

Pe vaporul „*Ardealul*” (în cabină)

1946. Constanţa

https://biblioteca-digitala.ro

– Autor: Romeo Drăghici, muzeograf – Limba română

– Destinatar: Dumitru Bâşcu, pictor – Manuscris autograf, în cerneală,

fiul natural al lui Costache Enescu 2 pagini

– Locul şi data: [Bucureşti], 11 septembrie 1946

Colecţia: Ana Maria Sandi. Copie xerox la Viorel Cosma

Mercuri 11 Septembrie 1946

Dragul meu Mitruţă,

Azi m-am înapoiat de la Constanţa, unde după cum ştii, am însoţit pe Maestrul nostru drag şi pe soţia sa duduia Maruka. Am mers într-un vagon separat pus la dispoziţie de guvern, după cele pregătite de preşedintele Dr. Petru Groza la a cărui rugăminte aşa de fierbinte a primit în interesul ţării să meargă în America, cu care România a reluat legăturile diplomatice.

Am asistat cum ştii la convorbirile lor când Groza i-a spus situaţia în care ne găsim, zicând că în momentele de faţă, ţara noastră trebuie să aibă acolo o personalitate de mare prestigiu şi că nimeni altul nu o poate reprezenta. Maestrul i-a spus: „Cu toată gravitatea

https://biblioteca-digitala.ro

boalei mele de inimă, voi pleca, fiind în joc interesele ţării mele.” Pildă de patriotismul său!

La plecare dimineaţa la 6.35 gara era plină de sute de oameni – prieteni, admiratori cu duiumul. Pe tot drumul am stat cu Maestrul într-un compartiment separat, spre a-mi da diverse dispoziţiuni, privind casa şi avutul lor.

Era foarte abătut, spunându-mi că are impresia că nu se va mai întoarce. Am căutat să-l încurajez. Mi-a spus: „Ce ştii mata, Coane Romică, câtă suferinţă este în mine.” Am îndrăznit să-i zic că nu vrea să-şi asigure nevoile zilnice. Mi-a răspuns: „Voi munci până în ultima clipă a vieţii, voi muri în nevoe; nu voi primi vreodată nici un ban, dacă nu va fi produsul muncii mele.”

Câtă demnitate! Printre alte dispoziţiuni a fost şi aceea de a supraveghea în deaproape ca banii ce-i va trimite pentru sătenii din Liveni şi Cracalia unde seceta a fost grozavă, să fie daţi cu băgare de seamă ca să aibă fiecare posibilitatea să-şi cumpere popuşoi. Banii aceştia vor fi rezultatul unor concerte ce le va da în America în acest scop.

Dragostea, afecţiunea pentru ţară şi popor a fost în cea mai mare parte, preocuparea lui.

Înainte de a ajunge la Constanţa mi-a spus: „Te rog foarte mult, Coane Romică, să ai în deaproape grijă de fratele meu Mitruţă Bâşcu, împreună cu soţia şi copilul său. Îi vei da din veniturile ce le vei încasa mata, în fiecare lună, o sumă în raport cu nevoile lui.”

Avea lacrimi în ochi când ne-am luat rămas bun şi cu fermecătorul său glas mi-a şoptit: „Scumpă ţară şi frumoasă, oh Moldova [ţara] mea, Cine pleacă şi te lasă, e pătruns de jale grea.” I-

https://biblioteca-digitala.ro

am căzut în genunchi, i-am sărutat mâna şi am coborât de pe puntea vaporului, gata de plecare.

Astfel m-am despărţit de acest Mare om al neamului nostru care m-a cinstit cu prietenia, încrederea, lăsându-mi în pază tot avutul său.

Ţi-am spus acestea ca să ştii şi tu durerea şi neliniştea sufletului meu.

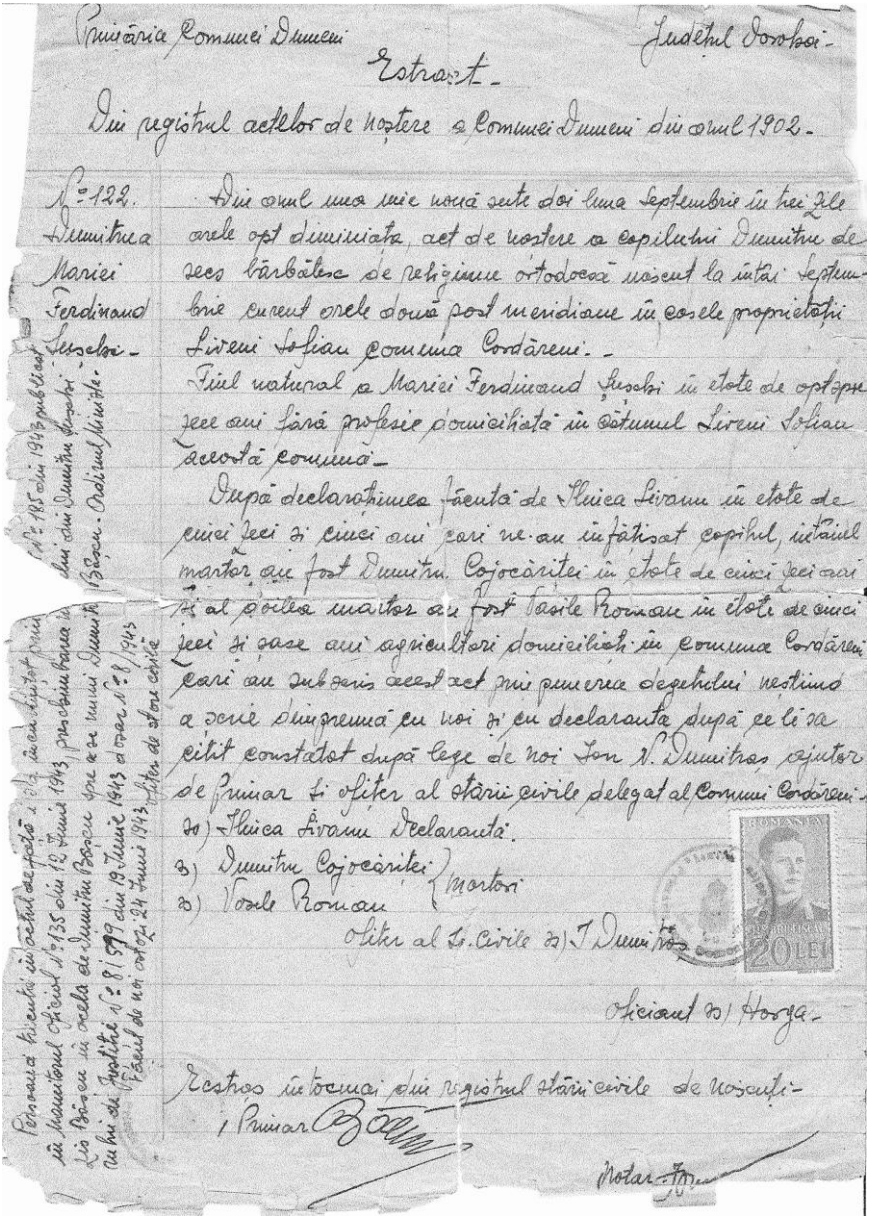
Şi eu şi draga noastră, Marta, te îmbrăţişăm frăţeşte, dragă Mitruţă, şi fii sigur că voi îndeplini cu sfinţenie dispoziţia Maestrului.

Nu te-am aflat acasă. Mi s-a spus că eşti la Sâmbăta de Sus. Când revii în Bucureşti, sper să-mi telefonezi.

Al tău Moş Romică Drăghici şi Marta Drăghici

Dumitru Bâşcu

https://biblioteca-digitala.ro



Primăria Comunei Dumeni — Județul Dorohoi

Extract

Din registrul actelor de naștere a Comunei Dumeni din anul 1902.

Nr. 122. Dumitru Marici Ferdinand Țiseahi

Din anul una mie nouă sute doi luna Septembrie în trei zile orele opt dimineața, act de naștere a copilului Dumitru de sex bărbătesc de religiune ortodoxă născut la una Septembrie curent orele două post meridiane în casele proprietății Liveni Șolian comuna Cordăreni.

Fiul natural a Mariei Ferdinand Țiseahi în etate de optsprezece ani fără profesie domiciliată în Cătunul Liveni Șolian aceeași comună.

După declarațiunea făcută de Sluica Livanu în etate de cinci zeci și cinci ani care ne-au înfățișat copilul, unul martor au fost Dumitru Cojocăriței în etate de cinci zeci ani și al doilea martor au fost Vasile Roman în etate de cinci zeci și șase ani agricultori domiciliați în comuna Cordăreni care au subscris acest act împreună cu noi și cu declarantă după ce li s-a citit constatat după lege de noi Ion N. Dumitraș ajutor de primar și ofițer al stării civile delegat al Comunei Cordăreni.

a) Sluica Livanu Declarantă.
a) Dumitru Cojocăriței } martori
a) Vasile Roman

Ofițer al St. Civile a) I. Dumitraș

Oficiant a) Horga.

Acestea întocmai din registrul stării civile de naștere.

Primar

Notar

Prezentul extras în regim de scutire s-a dat astăzi primului Municipiul Oficiul nr. 135 din 19 Iunie 1943 pentru înaintare la Județ și apoi la Dumitru Bogan spre a se servi Dumitru Bogan în cauza de ajutor nr. 8/1943 din 19 Iunie 1943 al com. nr. 8/1943 Tribunalul de sub ordine 24 Iunie 1943 Șeful de sub ordine

https://biblioteca-digitala.ro

Primăria Comunei Dumeni
Judeţul Dorohoi

Estract

Din registrul actelor de naştere a Comunei Dumeni din anul 1902.

No 122 Dumitru a Mariei Ferdinand Şuşchi

Din anul una mie nouă sute doi luna septembrie în trei zile orele opt dimineaţa, act de naştere a copilului Dumitru de secs bărbătesc de religiune ortodocsă născut la întâi Septembrie curent orele două post meridiane în casele proprietăţii Liveni Sofian comuna Cordăreni.

Fiul natural a Mariei Ferdinand Şuşchi în etate de optsprezece ani fără profesie, domiciliată în cătunul Liveni Sofian această comună.

După declaraţiunea făcută de Ilinca Livanu în etate de cincizeci şi cinci ani cari ne-au înfăţişat copilul, întîiul martor au fost Dumitru Cojocăriţei în etate de cinci zeci ani şi al doilea martor au fost Vasile Roman în etate de cinci zeci şi şase ani agricultori domiciliaţi în comuna Cordăreni cari au subscris acest act prin punerea degetului neştiind a scrie dimpreună cu noi şi cu declaranta după ce li sa citit constatat după lege de noi Ion N. Dumitraş ajutor de Primar şi ofiţer al stării civile delegat al Comunei Cordăreni.

Ilinca Livanu Declarantă.

Dumitru Cojocăriţei } martori
Vasile Roman

ofiţer al St. Civile I. Dumitraş

oficiant Horga

https://biblioteca-digitala.ro

Ecstras întocmai din registurl stării civile de născuţi.

Primar

Persoanei trecută în actul de faţă i s-a încuviinţat prin… Nº 185 din 1943 publicat în Monitorul Oficial Nº 135 din 12 iunie 1943, preschimbarea numelui din Dumitru Şuşchi zis Bâşcu în acela de Dumitru Bâşcu spre a se numi Dumitru Bâşcu. Ordinul Ministerului de Justiţie Nº 81599 din 19 Iunie 1943 dosar Nº 8/1943.

Făcut de noi astăzi 24 Iunie 1943

ofiţer de stare civilă

Dumitru Bâşcu, fratele natural al lui George Enescu, vorbind la un simpozion.

https://biblioteca-digitala.ro

Bâşcu

În casa în care m-am născut, casă din care nici urmă n-a mai rămas, deşi era ditai clădire cu conac întins, acareturi şi hambar cu etaj, acolo la Cracalia, în camera de muzică unde crea George Enescu, mi-a trecut mie prin minte că omul se poate închipui pe sine cu vârful creionului şi unele vopsele pentru că acolo am văzut eu prima oară această doamnă. Chipul dolofan al lui „Jorj" şi acela a lui Horga, administratorul moşiei, erau realizate la vârsta la care erau pe înţelesul meu (eram cam de 6 – 7 ani) de o minte precoce şi mână îndemânatică (se găsesc în muzeul Enescu din Bucureşti).

Şi, ca să văd dacă aş putea şi eu, pe o hârtie de împachetat, am început să le imit: cu mijloacele mele. Un creion şterpelit din cancelarie şi, drept culori, sucul de la ramura de pădureţ, tulpina de ştir roşu şi clorofila de la frunze.

La şcoală Dl. Litera mi-a spus că am îndemânare la făcut hărţi, iar acasă începusem să scot figuri pe pereţi, măsurând degetele în faţa lămpii cu gaz.

În cei 5 ani de şcoală primară am fost mereu premiant, dar n-aş putea spune că se avea în vedere şi desenul, pentru că pe atunci nu se cerea aşa ceva.

După ce am terminat cursul primar, m-a cuprins un dor de ducă, în lume, să fac ceva mai mult decât se putea face acasă. Şi am ajuns la Dorohoi, la Cooperativa de pe strada mare, unde moşierii şi protipendada î-şi (sic!) luau aperitivele. În scurt timp începusem să drămăluiesc lacherda şi icrele negre, să combin băuturile şi pare-se că eram apreciat până ce – într-o zi – n-am de lucru! Mă uit la unul cu

https://biblioteca-digitala.ro

burta mare care înfuleca, îi creionez nasul şi ochii bulbucaţi şi muind degetul într-un pahar cu rubiniu îi pun roşu pe nas şi pe obrajii rotunzi.

Unul din comeseni s-a sesizat, a făcut haz şi i-a arătat poza celui în cauză. Atât mi-a trebuit…

– Puşlamaua asta î-şi (sic!) bate joc de noi care vă lăsăm zilnic paraua şi pe deasupra î-şi mai spală şi degetele în vinul pe care îl beau… marş' până nu rup umbrela asta pe spinarea ta…

A doua zi eram din nou la Cracalia, fericit că pot juca iar oina şi rascandila, că pot alerga liber pe toate coclaurile.

A venit şi vara lui 1916, cu războiul, cu şcolile închise. În pragul adolescenţei, iată-mă fără ocupaţie, fără perspectivă.

În curte, erau diferite ateliere pentru trebuinţele moşiei. Tata, i-a spus neamţului Harckman să mă ia la rotărie, unde rindeaua nu-mi displăcea, dar nu m-am potrivit cu neamţul: prea era aspru. Am trecut la fierărie unde î-mi… [se întrerupe manuscrisul – n.n.].

[Manuscris autograf D. Bâşcu, 4 pagini, nesemnat].

https://biblioteca-digitala.ro

Dumitru Bâşcu*

Născut pe 1 septembrie 1902 în satul Cracalia, comuna Dumeni, actualmente comuna George Enescu, judeţul Botoşani. Fiul natural al lui Costache Enescu şi al Mariei Ferdinand Suschi. Decedat pe 18 noiembrie 1983 la Bucureşti. Înmormântat la Cimitirul Străuleşti (?)

A copilărit în casa lui Costache Enescu împreună cu Elena (Didica) Ferbei – Dinu (fiica naturală a lui George Enescu). La moartea lui Costache Enescu, George Enescu l-a dat în grija unor prieteni, familia Mârzescu, care cu multă generozitate l-a îngrijit alături de cei 3 copii ai lor.

Studii: 1920 – 1927 Academia de Arte Frumoase (7 ani la Iaşi, prof. Gheorghe Popovici, 3 ani la Bucureşti, prof. George Mirea şi Camil Ressu).

Specializări în Franţa (1929 – 1931) şi Italia (1939).

Debut la salonul Oficial în 1927, participări la expoziţia colectivă Iaşi (1924), Salonul Oficial Bucureşti (1927 – 1931), expoziţie personală la Sala Dalles cu 35 de lucrări (1935), expoziţii şi saloane oficiale (1944, 1946 – 1948, 1954, 1956, 1960).

Premii: Anastase Simu la Salonul Oficial din 1927, premiul Bursa de voiaj (pictură) la Salonul Oficial din 1929 şi Bursă de studii în Franţa 1929 – 1930.

* Biografie întocmită de Ana Maria Bâşcu, fiica pictorului. Originalul se păstrează în Colecţia Viorel Cosma.

https://biblioteca-digitala.ro

Lucrări la muzee şi colecţii: Ministerul Artelor, Ministerul Culturii, Muzeul din Baia Mare, Buzău, Brad, familia regală, diverse colecţii particulare.

Pictură murală în frescă: Muzeul Central Militar, hoteluri în Olăneşti şi Poiana Braşov.

Pictură bisericească: catedrala Brad, bisericile din Murariu, Târgul Frumos, Baloteşti, Măgurele, Branişte, Vânători Neamţ etc.; restaurări monumente istorice: Săcele, Dârste, Tismana etc.

Articole, cronici plastice scrise în reviste şi ziare în perioada 1936 – 1938.

Articole despre pictura lui Dumitru Bâşcu au fost semnalate, printre alţii, de către: N. Tonitza, G. Oprescu, P. Comărnescu, Ionel Jianu, N. Carandino, Eugen Crăciun, H. Blazian, Al. Busuioceanu, S. Neniţescu.

N. Tonitza în A.B.C. (13 ianuarie 1935): Domnul D. Bâşcu – paremi-se – expune şi dânsul de unul singur, pentru prima oară. Asemănarea lui frapantă cu maestrul Enescu – (Enescu, proaspăta fructă pârguită, de acum un sfert de veac) – mi l'a făcut simpatic – de când l'am cunoscut la Balcic – pentru totdeauna. Şi sentimantul meu prim nu m'a înşelat. (E de multe ori trădător…) Expoziţia d-sale, deloc unitară, – (şi tocmai pentru aceasta, poate, extrem de interesantă) – ni-a arată în felurite etape, zbuciumări şi lupte. Rând pe rând a trecut prin diversele faze ale unei picturi „*celebrale*" – (pe care, principialmente, noi n-o apreciem decât cu mari rezerve) – ca să ajungă astăzi la ceia ce numim franc, în atelier, *paletă*. Adică: melodie cromatică. Cu alte cuvinte: cântecul sufletului său de pictor, exprimat prin mijloace eminamente şi exclusiv picturale… (continuă articolul – n.n.).

https://biblioteca-digitala.ro

P. Comărnescu în *Vremea* (1935): Un alt artist tânăr care se afirmă cu o complexitate care-l onorează. Inspirat de mai mulţi maeştri, purificându-se treptat de anumite tendinţe de facilitate şi dulcegărie, în ultimele sale lucrări, D. Bâşcu se arată adevărat pictor căutând tonurile cât mai luminoase şi acordându-le în chipul cel mai fericit, pasta sa devine astfel constructivă, solidă, reală… (continuă articolul – n.n.).

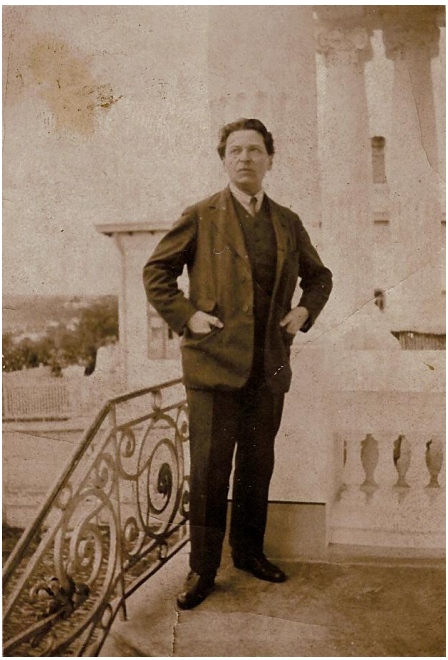
Al. Busuioceanu în *Familia* (1935). Înaintea tuturor trebuie să-l menţionez desigur pe dl. D. Bâşcu ale cărui lucrări expuse la Dalles, au revelat un talent în adevăr remarcabil… (continuă articolul – n.n.).

În 1949 a fost expert la Consignaţia şi din 1949 până în 1952 a fost directorul Fondului Plastic. În 1952 în urma unor denunţuri a fost arestat politic şi deţinut fără proces timp de mai mult de jumătate de an în închisori şi lagăre. În urma intervenţiilor celor ce răspundeau de cultură, a fost eliberat şi renumit în funcţia de director. Acest lucru nu a fost acceptat de D. Bâşcu, care şi-a dat demisia şi din acel moment nu a mai ocupat nici o funcţie publică.

Interviuri şi memorii cu şi despre D. Bâşcu şi înrudirea sa cu George Enescu au fost publicate de către: prof. univ. Viorel Cosma, Alexandru Cosmovici (rudă cu mama lui George Enescu), Silviu Gavrilă şi Laura Manolache.

[Ana Maria Sandi,
fiica lui D. Bâşcu]

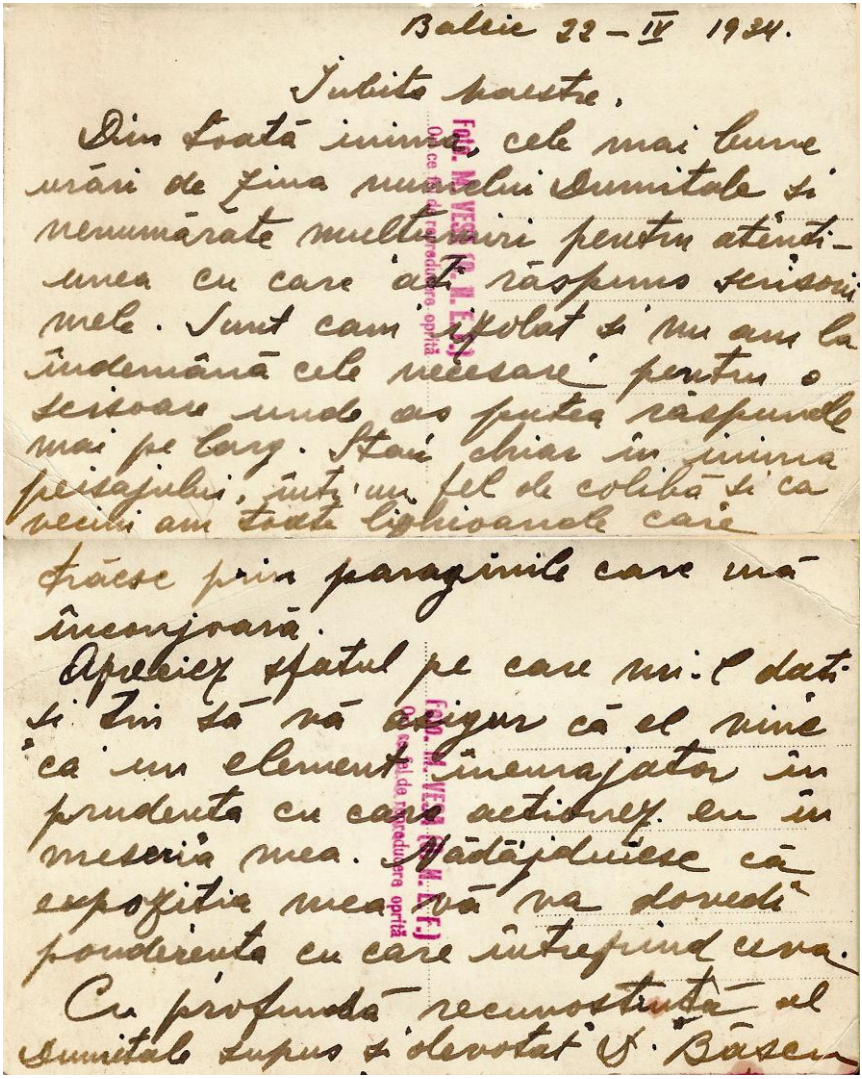
https://biblioteca-digitala.ro



Enescu la 40 de ani (?)

Colecţia D. Bâşcu

https://biblioteca-digitala.ro



Baltic 22 – IV 1924.

Iubite Maestre,

Din toată inima cele mai bune urări de ziua numelui Dumitale și nenumărate mulțumiri pentru atenția cu care ai răspuns scrisorii mele. Sunt cam încurcat și nu am la îndemână cele necesare pentru o scrisoare unde aș putea răspunde mai pe larg. Stau chiar în inima peisajului, într'un fel de colibă și ca vecini am toate lighioanele care trăesc prin paraginile care mă înconjoară.

Apreciez sfatul pe care mi l'ai dat și Îți spun că îl voiu urma ca un element îndrumător în prudența cu care acționez în meseria mea. Nădăjduiesc că expoziția mea de la Viena va dovedi prudența cu care întreprind ceva.

Cu profundă recunoștință al Dumitale supus și devotat V. Băsescu

https://biblioteca-digitala.ro

– Autor: Dumitru Bâşcu, pictor,
fratele natural al lui G. Enescu

– Destinatar: George Enescu

– Locul şi data: Balcic, 22 aprilie 1934

– Limba română

– Cărţi poştale (2)
ilustrate,
textul în cerneală,
manuscris autograf,
2 pagini (separate)

Colecţia: Ana Maria Sandi. Copii xerox Viorel Cosma

Balcic 22 – IV – 1934

Iubite Maestre,

Din toată inima, cele mai bune urări de ziua numelui Dumitale şi nenumărate mulţumiri pentru atenţiunea cu care aţi răspuns scrisorii mele. Sunt cam izolat şi nu am la îndemână cele necesare pentru o scrisoare, unde aş putea răspunde mai pe larg. Stau chiar în inima peisajului, într'un fel de colibă şi ca vecini am toate lighioanele care (*prima c.p. ilustrată*)

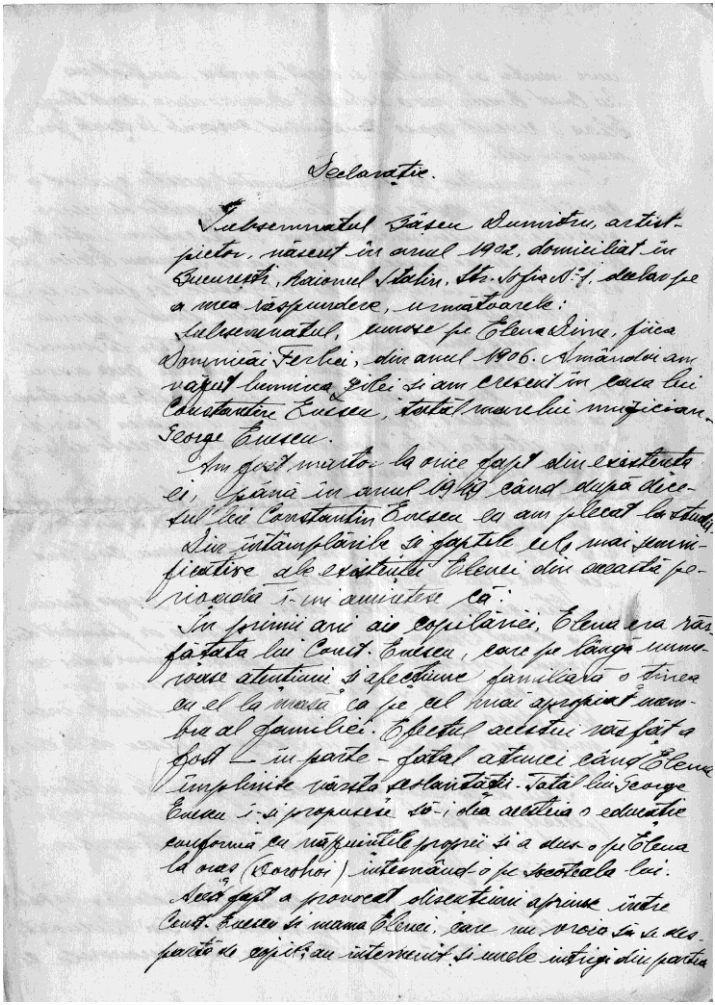
trăesc prin paraginile care mă înconjoară.

Apreciez sfatul pe care mi-l daţi şi ţin să vă asigur că el vine ca un element încurajator în prudenţa cu care acţionez eu în meseria mea. Nădăjduiesc că expoziţia mea, vă va dovedi ponderenţa (sic!) cu care întreprind ceva.

https://biblioteca-digitala.ro

Cu profundă recunoştinţă al Dumitale supus şi devotat (*a doua c.p. ilustrată*)

D. Bâşcu.



Declaraţie.

Subsemnatul Băsescu Dumitru, artist-pictor, născut în anul 1902, domiciliat în Bucureşti, Raionul Sfatului, Str. Sofia Nr. 7, declar pe a mea răspundere, următoarele:

Subsemnatul, cunosc pe Elena Lupu, fiica Domniţei Ferbei, din anul 1906. Amândoi am văzut lumina zilei şi am crescut în casa lui Constantin Enescu, tatăl marelui muzician George Enescu.

Am găsit mereu la orice pas din existenţa ei, până în anul 1937 când după decesul lui Constantin Enescu eu am plecat la studii.

Din întâmplările şi faptele cele mai semnificative ale existenţei Elenei din cursul perioadei i-am amintesc că:

În primii ani ai copilăriei, Elena era răsfăţata lui Const. Enescu, care pe lângă numeroase atenţiuni şi afecţiune familiară o ţinea pe el la masă ca pe cel mai apropiat membru al familiei. Efectul acestui răsfăţ a fost în parte - fatal atunci când Elena împlinise vârsta adolescenţei - fatal lui George Enescu i-a propus să-i dea acestia o educaţie conformă cu năzuinţele proprii şi a dus-o pe Elena la ouas (Carpaţi) întemeiând-o pe Anastasia lui.

Acest gest a provocat discuţiuni aprinse între Const. Enescu şi mama Elenei, care nu mai voia să se despartă de copilă şi au intervenit şi unele intrigi din partea

https://biblioteca-digitala.ro

Domnica Ferbei şi fiica sa, Elena Dinu, din Cracalia

„Didica” era fiica naturală a lui George Enescu, născută

în Cracalia (1906) şi decedată în Bucureşti (1986)

https://biblioteca-digitala.ro

Declaraţie

Subsemnatul Bâşcu Dumitru, artist-pictor, născut în anul 1902, domiciliat în Bucureşti, Raionul Stalin, Str. Sofia Nr. 1, declar pe a mea răspundere, următoarele:

Subsemnatul, cunosc pe Elena Dinu, fiica Domnicăi Ferbei, din anul 1906. amândoi am văzut lumina zilei şi am crescut în casa lui Constantin Enescu, tatăl marelui muzician George Enescu.

Am fost martor la orice fapt din existenţa ei, până în anul 1919, când după decesul lui Constantin Enescu, eu am plecat la studii.

Din întâmplările şi faptele cele mai justificative ale existenţei Elenei din această perioadă îmi amintesc că:

În primii ani ai copilăriei, Elena era răsfăţata lui Constantin Enescu, care pe lângă numeroase atenţiuni şi afecţiune familială o ţinea cu el la masă, ca pe cel mai apropiat membru al familiei. Efectul acestui răsfăţ a fost – în parte – fatal, atunci când Elena împlinise vârsta şcolarităţii. Tatăl lui George Enescu îşi propusese să-i dea acesteia o educaţie conformă cu năzuinţele proprii şi a dus-o pe Elena la oraş (Dorohoi) internând-o pe socoteala lui.

Acest fapt a provocat discuţiuni aprinse între Constantin Enescu şi mama Elenei, care nu vroia să se despartă de copil; au intervenit şi unele intrigi din partea unor membri ai familiei şi drept urmare, iniţiativa lui Constantin Enescu nu a izbutit, deoarece după acest timp, Elena a revenit acasă, continuând cursurile la şcoala primară din sat.

https://biblioteca-digitala.ro

Îmi amintesc că deznodământul acestui episod a constituit şi pentru mai târziu un motiv de reproş vindecate ori interveneau scene şi discuţiuni între Constantin Enescu şi George Enescu pe de o parte şi mama Elenei pe de altă parte, în legătură cu obligaţiile lor faţă de copil.

În decursul timpului, subsemnatul fiind în permanenţă lângă Constantin Enescu, am fost martor la numeroase discuţiuni liniştite sau vehemente care aveau loc între cei de mai sus. Obiectul acestor discuţiuni era mereu acelaşi: Domnica Ferbei revendica clarificarea situaţiei fetei, deoarece „aceasta creşte şi are nevoie de un nume legitim."

După relatările mamei mele, a multor persoane din jurul nostru şi din însăşi discuţiunile ce se purtau între ei, cei în cauză am înţeles de timpuriu că Elena este fiica lui George Enescu.

Ştiu că după decesul tatălui său, George Enescu i-a donat Domnicăi Ferbei o sfoară de pământ din trupul proprietăţii natale de la Liveni din venitul căreia să-şi crească fata, expresia lui.

Tot după aceasta ştiu că ele au locuit încă mulţi ani în casa lui George Enescu de la Dorohoi.

Ştiu de la George Enescu că până la ultima lui plecare din ţară, le-a dat diverse ajutoare băneşti şi că făcea aprecieri interesante asupra educaţiei Elenei.

După terminarea celui de al doilea război mondial, Elena Dinu regăsindu-mă în Bucureşti m-a contactat în legătură cu îndemnurile ce i se fac de a întreprinde o acţiune de revendicare a paternităţii la care legea i-ar fi dat dreptul.

https://biblioteca-digitala.ro

Analizând împreună efectele pe care le-ar fi avut asupra creaţiunii lui George Enescu atare acţiune, spre cinstea ei, Elena s-a lăsat condusă mai curând de simţăminte alese decât de realizarea măruntelor contigenţe materiale.

Dau prezenta declaraţiune pentru a fi folosită numai de Elena Dinu în scopul înlăturării denaturărilor ce s-ar încerca cu privire la obârşia ei, cu interdicţia de a o folosi atât ea sau oricine altă persoană în scopuri publicitare prin răspândirea ei pe calea multiplicării sau citării în tipărituri.

[Dumitru Bâşcu]

nesemnată

– Autor: Maria, regina României

– Destinatar: Dumitru Bâşcu

– Limba franceză

– Manuscris autograf, în cerneală

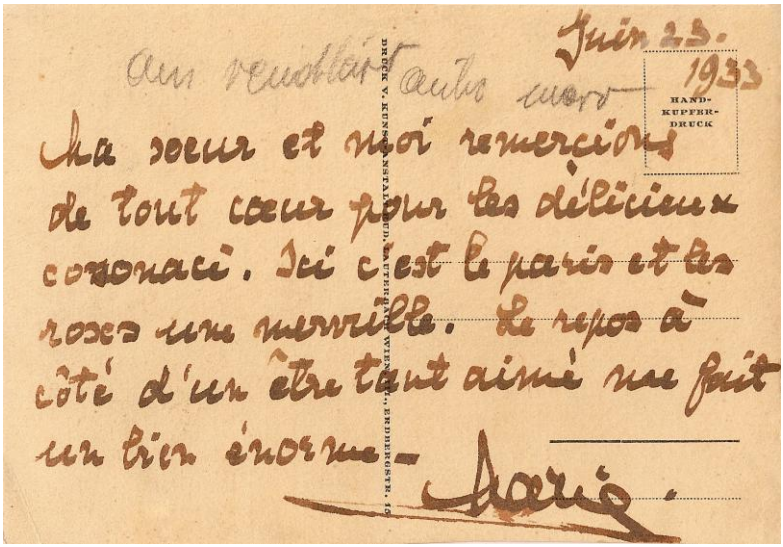
1 pagină.

Carte poştală ilustrată

– Locul şi data: [Balcic], 23 iunie 1933

Colecţia: Dumitru Bâşcu. Copie xerox Viorel Cosma

https://biblioteca-digitala.ro



Iunie 23.

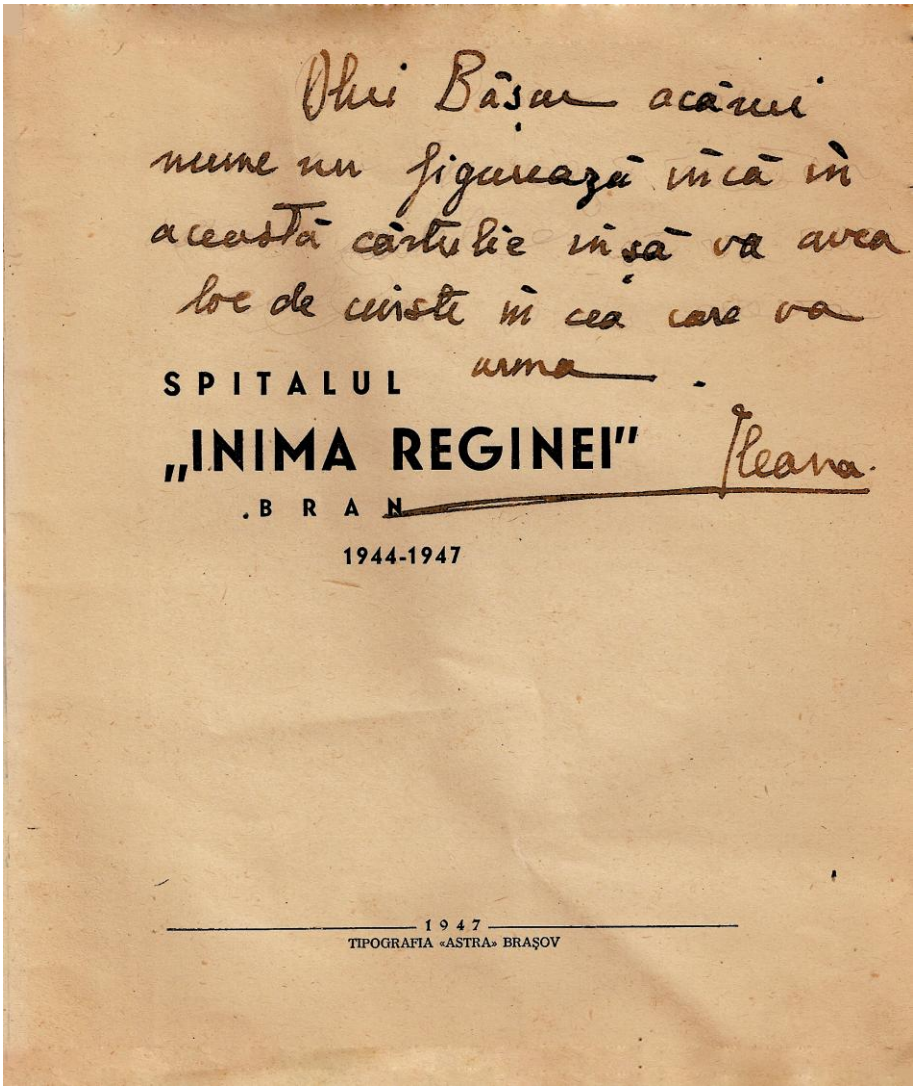
1933

Sora mea şi cu mine mulţumim din toată inima pentru delicioşii cozoncai. Aici este paradis şi trandafirii o minune. Repausul alături de o fiinţă atât de iubită îmi produce un bine enorm.

Maria

[Regina României]

https://biblioteca-digitala.ro


Oltei Băşan acăruia
nume nu figurează încă în
această cărticică însă va avea
loc de cinste în ceea care va
urma.

SPITALUL
„INIMA REGINEI"
.B R A N

Ileana.

1944-1947

1947
TIPOGRAFIA «ASTRA» BRAŞOV

https://biblioteca-digitala.ro

CUM S-A ÎNFĂPTUIT SPITALUL „INIMA REGINEI”*

(În timp de trei ani)

ILEANA

Domniţă a României

Atunci când Regina Maria a intrat în lumea celor drepţi, ne-a lăsat simbol al marei iubiri ce a purtat poporului român inima ei, inimă ce stă de veghe într-o nişă săpată în stâncile Branului. Iar mie, fiicei ei celei mai mici, mi-a lăsat moştenire nu numai castelul şi pădurea, ci şi o neţărmurită dragoste pentru această ţară şi pentru poporul ei.

De mult mă frământă gândul, ce monument să ridic memoriei ei iubite şi sfinte. Timpurile de linişte trecură repede, fără ca eu să fi îndeplinit ceva. Urgia războiului însă îmi arătă calea. Nevoia ceru un spital, cât de repede, pentru bravii noştri soldaţi răniţi, la adăpost de bombardamente. Pricepui atunci: acesta va fi monumentul ce trebuie să-l ridic, întâi în serviciul răniţilor, apoi pentru ţărănime.

Locul îl găsii uşor, pe malul râului Turcu, la poalele Măgurei; dar, înafară de cartofii ce creşteau în acest loc, nu aveam altceva nimic. Cu credinţă în Dumnezeu şi în dreptatea întreprinderii, începui să caut. Primul care m-a priceput a fost Generalul N. Tătăranu, pe atunci Comandantul Corpului de Munte. El, cu o baracă militară, dădu primul avânt. Apoi colonelul Şerbu, director general al fabricei «Rogifer» Tohan, plin de energie, dărnicie şi pricepere, ia lucrul în

* Publicat în Braşov, Tipografia “ASTRA”, 1947, 31 pagini.

https://biblioteca-digitala.ro

mână şi începe clădirea în lemn, în Iunie 1944. La 22 Iulie 1944, de Sf. Maria Magdalena, praznicul Reginei Maria, se sfinţeşte de către I.P.S.S. Mitropolitul Nicolae clădirea ajunsă subt acoperiş. Între timp, caut cele necesare pentru mobilier, veselă, lingerie. Vesela vine de la Mediaş, lingeria, cu o dărnicie fără seamăn, mi-o dau fraţii Nicolae şi Mircea Rizescu. Prima donaţie în bani o primim de la M.S. Regina Mamă.

Astfel, la 8 Septemvrie 1944, de Sf. Maria Mică, spitalul numit «*Inima Reginei*», începe să funcţioneze cu 50 răniţi, ca anexă a spitalului de Cruce Roşie Z.I. Nr. 161, subt conducerea doctorului D. Dragomir. Curând încep a veni la operaţii bolnavi şi accidentaţi ai uzinelor Malaxa şi frumoasa sală de operaţii, dăruită de această fabrică, îşi porneşte activitatea. Astfel, foarte curând se înfiripă o secţie civilă pentru bărbaţi, venind cu încetul şi ţărani. În primăvara 1945 încep a veni femei, pentru care se amenajează întâi o cameră cu cinci paturi, într-o casă alăturată.

În August 1945, spitalul de Cruce Roşie Z.I. Nr. 161 se desfiinţează şi anexa trece la spitalul militar «Regina Maria» Braşov. În acelaşi timp Dr. Dragomir este desconcentrat şi pleacă la Iaşi, luând cu el recunoştinţa noastră şi lăsând în urmă-i un serviciu bine organizat şi un frumos făgaş făcut spitalului, al cărui nume începe a fi cunoscut în regiune.

În locul lui vine Dr. Radu Puşcariu, subt a cărui conducere pricepută spitalul ia un nou avânt şi renume. Cele mai mari operaţii sunt executate de el cu măestrie. Se crează secţia de femei cu 26 de paturi, care sunt necontenit ocupate.

Nici aceasta însă nu este de ajuns.

https://biblioteca-digitala.ro

O maternitate şi rezerve devin absolut necesare. D-l inginer Malaxa, darnic şi înţelegător, comandă la uzinele lui din Tohan pavilionul dorit. Temelia îi este sfinţită la 29 Octomvrie 1945, ziua de naştere a Reginei Maria. Sunt mari greutăţile care trebue învinse, totuşi se ajunge şi la acest ţel. Pavilionul se inaugurează cu o mică ceremonie religioasă la 18 August 1946. Tot odată se termină un coridor ce leagă toate saloanele din clădirea veche, între ele. Şi, mândria cea mare, primim în dar dela armată faianţa pentru sala de operaţii care, în această îmbrăcăminte albă, se poate compara cu oricare alta din marile spitale ale ţării.

Spitalul are acum un serviciu de Roentgen, farmacie şi laborator, adăpostite într-o aripă clădită de Ministerul Armatei, cât şi o spălătorie electrică într-o clădire separată. Pentru aceste două clădiri purtăm toată recunoştinţă Ministerului Apărării Naţionale.

În primăvara 1947, Ministerul Sănătăţii, avizat de noi de epidemia grozavă de febră tifoidă, ne trece în patrimoniu vechiul spital comunal, căzut de mult în neîntrebuinţare, pentru a crea acolo secţia de contagioşi cu 20 de paturi, subt însufleţita conducere a domnului şi doamnei dr. Lăzărescu, noi veniţi, care ne aduc avânt nou pentru secţia de boli interne. Clădirea e bună şi temeinică, dar ne rămâne să introducem apa. Localul a fost al Reginei Maria, dăruit de dânsa comunei, în semn de recunoştinţă pentru vindecarea Principesei Elisabeta, bolnavă în 1922 de febră tifoidă. Secţia a dovedit imediat a fi de nepreţuit folos.

Spitalul «INIMA REGINEI» are 120 de paturi în 3 pavilioane.

Pavilionul «Regele Ferdinand», de chirurgie şi interne, are 2 saloane pentru militari, 2 pentru bărbaţi civili, 2 pentru femei, sala de

https://biblioteca-digitala.ro

operaţii, sterilizarea, farmacia, Roentgen-ul, laboratorul, biroul, bucătăria.

Al doilea pavilion , «Regina Mamă Elena», cuprinde maternitatea, puericultura, rezervele, cât şi locuinţele medicilor şi ale infirmierelor. Al treilea pavilion, secţia de contagioşi, îşi reia originalul nume «Principesa Elisabeta».

Spălătoria electrică şi lingeria cu magaziile se găsesc într-un pavilion separat.

Principiul spitalului este ca orice bolnav, indiferent dacă plăteşte sau nu, sau de ce clasă socială este, să fie tratat exact la fel, bucurându-se de aceeaşi îngrijire, tratament şi mâncare, singura deosebire fiind că cei din clasa I au cameră separată. Căci pentru mine bolnavul e bolnav şi are aceleaşi drept unul ca şi altul, la toată grija şi dragostea ce i-o putem da. Mă bucur că întreg personalul meu mă pricepe şi lucrează în acest spirit.

În tot decursul existenţei spitalului, Ministerul Sănătăţii a arătat cea mai desăvârşită solicitudine, ajutând din plin cu medicamente, instrumente şi material.

Purtăm mare recunoştinţă firmelor «Standard» şi «Pharmag» pentru desele daruri în medicamente nepreţuite şi firmei «Bünger» pentru instrumente şi accesorii de tot felul. Crucea Roşie a României ne ajută mereu cu medicamente, lingerie şi infirmerie. Asemenea mă gândesc cu călduroase mulţumiri la doctorii V. Dogariu, Dorin Ionescu, Carol Flechtenmacher şi Martin Papp, pentru preţiosul lor concurs ori de câte ori am avut nevoie. Doi studenţi la medicină au fost necontenit lângă mine, dela început clătind alături cu mine, cu o parte din sufletul lor, această instituţie: m-aş bucura să-i văd în curând doctori plini: dr. Marinescu Octav şi Dr. Windhad-Bădilă.

https://biblioteca-digitala.ro

Spitalul «Inima Reginei» nu e terminat dar, în ciuda vremurilor grele, el creşte mereu, căci el face parte din minunile ce se petrec încă pe faţa acestui pământ amărât. Astfel dorinţa mea vie de a clădi în mijlocul instituţiei o capelă mică pentru mărirea Domnului şi mângâierea noastră ia fiinţă; cu totul neaşteptat a început să se înalţe şi ea, fidelă copie a *Stelei Maris* din Balcic. Aceasta prin cucernica pricepere şi dărnicie a domnului St. Tuculescu.

Mai urmează să clădim două aripi la pavilionul maternităţii unul – ce va purta numele «Regele Mihai I» – ca sanatoriu şi unul – «Principele Mircea» – ca leagăn. Am ajuns să strâng mulţi copii care altfel erau pierduţi pe drumuri, dar încăperea actuală e cu totul neîndăstulătoare.

Căutăm să completăm cele două laboratoare necesare, unul la contagioşi şi unul la chirurgie, interne şi maternitate, astfel ca niciun bolnav să nu fie operat sau tratat, fără să i se facă analizele de rigoare pe loc.

Din toate părţile spitalul a primit daruri, mici şi mari, dela comunele din împrejurimi, dela trecătorii şi filantropii ce au auzit de noi. Tuturor le sunt recunoscătoare că m-au ajutat să ridic acest monument vrednic de memoria Reginei Maria, ducând astfel mai departe gândul ei de bine, păstrând numele ei viu în mintea tuturor, având mereu imaginea acestei mari Regine ce a contribuit atâta la întregirea neamului, mereu înaintea ochilor, amintindu-ne că titlul ei cel mai drag a fost «Mama Regină» şi că se exprima astfel în ruga ei către Domnul:

«Şi de îşi va aminti cineva de mine pe pământ, o Doamne, să mă vadă cu un zâmbet pe buze, cu un dar în mână şi cu lumina credinţei în ochi, acea credinţă care mută munţii din loc».

https://biblioteca-digitala.ro

Da! Astfel ne amintim de Tine, Mamă şi Regină scumpă, şi lucrăm în amintirea Ta.

Ileana.

Coperta: Spitalul „*Inima Reginei*”. Bran. 1944 – 1947

„Dlui Bâşcu a cărui nume nu figurează încă în această cărţulie însă va avea loc de cinste în cea care va urma.

Ileana

(Manuscris autograf, în cerneală)

https://biblioteca-digitala.ro

Anda Petrovici

Cristalizarea orchestrei simfonice (III)

Orchestra în Clasicism (continuare)

(din jurul anului 1740 până spre 1815)

Ultimul deceniu al secolului al 18-lea este fără tăgadă dominat de concurenţa dintre *Professional Concert* şi ***Salomon**'s concerts*, ca o continuare a rivalităţii dintre ***leader***-ii celor două orchestre şi ca efect al încercării lor de înrolare sub drapelul celui mai faimos compozitor al timpului, **Joseph Haydn**.

Pe de o parte, orchestra de la *Professional Concert* era recunoscută drept cea mai bună orchestră din Londra. **Wilhelm Cramer**, pe lângă faptul că i-a fost ***leader*** respectat pe toată perioada existenţei ei (1785-93, cu o încercare de revenire în 1799), a avut şi o mare contribuţie la organizarea ei. *Professional Concert* funcţiona ca o cooperativă a muzicienilor, în care aceştia îşi împărţeau profitul la sfârşitul stagiunii şi dispuneau de soarta lor în raport cu direcţiunea administrativă a teatrului. În acest context, prin intermediul jurnalului lui **Cramer** şi al însemnărilor lui **Susan Burney**[1], astăzi pot fi cunoscute în amănunt încurcatele iţe ale unui

[1] **Susan Elisabeth Burney** (1755-1800): a treia fiică a lui **Charles Burney** (1726-1814), binecunoscutul istoric muzical. În salonul tatălui său, a avut şansa să cunoască pe cei mai faimoşi muzicieni ai timpului. Scrisorile adresate surorii sale mai mari, Frances Burney, ea însăşi celebră scriitoare, furnizează o privire remarcabilă în interiorul vieţii muzicale londoneze a secolului al XVIII-lea. Având privilegiul de a participa la evenimente mai puţin accesibile publicului, aşa cum erau repetiţiile şi adunările fără formalitate,

https://biblioteca-digitala.ro

conflict dintre orchestra de la *King's Theatre* şi direcţiune, în care **Cramer** a jucat un rol diplomatic, de mediator. Se ştie că el moştenise de la **Felice Giardini** o putere foarte mare, pe care şi-o exercita prin controlul atât muzical, cât şi administrativ asupra orchestrei, dar că îi lipsea, ca şi în capelele germane, dreptul de a angaja sau concedia. Situaţia neplăcută, de neconceput pentru Germania, s-a produs în decembrie 1779, când **Anthony Le Texier**[1], directorul nemuzician al Operei, a ameninţat că va concedia toată orchestra. **Cramer** a fost de acord că suflătorii (cu excepţia oboistului **Philip Eiffert**) erau „insuportabili" şi că ar merita o tăiere de salariu, dar că, implicit, nu era vorba de toată orchestra. A fost convocată o adunare generală şi, într-un zgomot „cum niciodată nu era mai mare în Camera Comunelor", muzicanţii l-au dat jos pe **Le Texier** cu strigăte de *out*.[2] Privit retrospectiv, ansamblul orchestral al acestei societăţi de concerte este socotit a fi fost **prima orchestră independentă**, condusă după principiul auto-conducerii.[3] În acelaşi timp, *Professional Concert* a încercat să-şi menţină statutul elitist interzicându-le membrilor săi să cânte şi în alte *subscription series*, mai ales că efectivul orchestrei coincidea deja semnificativ cu al celei de la *King's Theatre*, **Cramer** însuşi fiind ***leader*** al ambelor orchestre.

---

notele lui Susan ajută la cunoaşterea legăturilor dintre artişti şi patronii lor, cât şi dintre muzicienii amatori şi cei profesionişti.

[1] **Anthony Le Texier** (1737-1814): actor de monolog (citea piese de teatru interpretând toate personajele, soluţie adoptată pentru că starea lui socială bună nu-i permitea să fie actor profesionist) şi director de teatru de origine franceză, stabilit în Anglia. Între 1778-9 şi 1795-6 a fost directorul trupei de operă de la *King's Theatre*. www.oxforddnb.com

[2] CURTIS PRICE et al., *Italian Opera in Late Eighteenth-Century London* (Oxford University Press, 1995), pag. 185-6.

[3] Interesant de semnalat este faptul că astăzi, la peste două sute de ani distanţă, orchestra londoneză socotită a fi cea mai bună, *London Symphony Orchestra* (*LSO*), este organizată de o manieră asemănătoare.

https://biblioteca-digitala.ro

Pe de altă parte, **Johann Salomon**, violonist de certă valoare, extrem de ambiţios, desprins de sub tutela lui **Cramer**, a încercat şi reuşit să devină independent organizând diferite alte serii de concerte.[1] Spre mijlocul anilor 1780, notorietatea lui începuse însă să scadă. Analizând această perioadă a carierei lui, muzicologul **Ian Woodfield** încearcă acum, la început de secol XXI, să schimbe părerea îndelung consacrată, conform căreia succesul lui **Salomon** în viaţa muzicală londoneză ar fi determinat acceptul lui **Haydn** de a veni în cele din urmă la Londra, şi să acrediteze ideea că, dimpotrivă, venirea celebrului compozitor austriac i-ar fi salvat violonistului cariera în declin, întărind-o şi consacrând-o.

Ideea ca **Joseph Haydn** să fie invitat la Londra datá de la începutul lui 1783, an în care lordul Abingdon încercase să-l atragă pe compozitor pentru seria sa de concerte de la *Hanover Square Rooms*. Deşi a dat greş, publicitatea făcută acestui demers i-a făcut pe alţii să se gândească la o nouă formulă de invitaţie. „[**Charles**] **Burney**, care căuta constant căi de a îmbogăţi Opera italiană de la Londra, i-a sugerat lui **Gallini** posibilitatea de a-l recruta pe **Haydn** drept compozitor al casei."[2] **Gallini** a îmbrăţişat ideea, astfel încât toate ofertele ulterioare făcute marelui compozitor comportau atât reprezentarea unei opere, cât şi organizarea unei serii de concerte; de altfel, în mai 1791, la prima sa vizită la Londra, **Haydn** avea să termine opera *L'anima del Filosofo* (*Orfeo ed Euridice*), care însă nu avea să fie reprezentată din cauza maşinaţiunilor de culise de la *King's*

[1] Cariera lui **J. P. Salomon** şi împrejurările venirii lui **J. Haydn** la Londra constituie tema unor cercetări recente făcute de **Ian Woodfield** şi publicate în monografia ***Salomon*** *and the* ***Burneys****: Private Patronage and a Public Career* (Ashgate Publishing, Ltd., 2003).

[2] WOODFIELD, ***Salomon*** *and the* ***Burneys***, pag. 11.

https://biblioteca-digitala.ro

Theatre.[1] Legătura dintre operă şi seriile de concert devenise foarte strânsă odată cu înţelegerea dintre **Gallini** şi **Cramer** de a le oferi sau, mai bine zis, de a le impune cântăreţilor nişte contracte prin care erau obligaţi să cânte şi în *Hanover Square*. „Acest aranjament reciproc avantajos avea unele caracteristici ale unui cartel, cu **Cramer** deţinând o poziţie comună de ***leader*** al orchestrei de operă şi de impresar şi ***leader*** al *subscription series*, şi **Gallini** exercitând un influent dublu rol de impresar de operă şi de proprietar al sălii de concert."[2] Astfel stând lucrurile, începând cu anul 1786, tandemul **Cramer**-**Gallini** a întreprins numeroase diligenţe pe lângă **Haydn**, dovadă stând scrisoarea din 8 aprilie 1787, în care **Haydn** îi scria editorului său londonez, **William Forster**, că speră să-l vadă personal la sfârşitul anului („*Ich verhoffe Sie zu Ende dieses Jahres selbst zu sehen*."), plângându-i-se în acelaşi timp că nu auzise încă nimic din partea lui **Cramer** şi că intenţiona să accepte în loc un angajament la Neapole.[3]

Totuşi, cum a reuşit **Salomon** acolo unde cei mai importanţi jucători de pe scena muzicală a Londrei au eşuat? Concluzia lui **Ian Woodfield** este puţin dezarmantă: aducerea lui **Haydn** pe scenele londoneze se datorează în egală măsură norocului, cât şi unei planificări (a se citi „tras de sfori"!) făcute cu pricepere. Norocul a fost că, în toamna lui 1790, **Salomon** era în Italia în căutare de cântăreţi, exact atunci când moartea prinţului Nikolaus Esterházy, survenită pe 28 septembrie 1790, îl elibera pe **Haydn** de ultimele

[1] KARL şi IRENE GEIRINGER, ***Haydn****: A Creative Life in Music*, 3rd ed. (University of California Press, 1982), pag. 342-3. Premiera operei *L'anima del Filosofo*, ultima operă compusă de **Joseph Haydn**, a avut loc abia în 1951 [*sic*], la festivalul *Maggio Fiorentino*, cu **Maria Callas** în rolul lui Euridice.

[2] WOODFIELD, ***Salomon*** *and the* ***Burneys***, pag. 16.

[3] H. C. ROBBINS LANDON; DÉNES BARTHA, ***Joseph Haydn,*** *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen* (Kassel, 1965), pag. 163.

https://biblioteca-digitala.ro

obligaţii faţă de familia acestuia. Cu un deosebit simţ al afacerilor, **Salomon** s-a dus de îndată la Viena, s-a prezentat la uşa lui **Haydn** spunându-i simplu: „Numele meu este **Salomon**, am venit de la Londra ca să vă aduc [acolo]; vom fixa preţul mâine”[1], i-a oferit un contract uluitor şi pe 15 decembrie au purces amândoi spre Londra, unde au descins în seara zilei de 31 decembrie 1790. În ceea ce priveşte „planificarea făcută cu pricepere”, **Ian Woodfield** o explică indirect, aruncând lumină asupra relaţiei dintre calităţile sociale şi profesionale necesare muzicienilor pentru a avea succes în Anglia secolului al XVIII-lea. „Implicaţia pentru muzicieni, în special pentru cei din vârful profesiunii lor, era clară: *le savoir-faire* social – abilitatea de a se comporta după codul bunelor maniere în cercurile aristocratice – era cel puţin la fel de important ca priceperea tehnică sau muzicalitatea în construirea unei cariere.”[2] Ori, se pare că **Salomon** era o persoană extrem de plăcută, foarte bine văzută la curtea britanică. Jurnalul **Charlottei Papendiek**[3], doamnă de companie a reginei Charlotte (1744-1818), redă o plăcută, deşi fără îndoială idealizată, imagine a unui muzician manierat şi cu mare succes în societate. „Fiind în societate, după toate relatările, ‘un interpret’ şlefuit, **Salomon** şi-a atins repede ţinta printre persoanele importante din clasa superioară engleză.”[4] În ceea ce priveşte latura muzicală, „în cercurile lui

[1] JAMES CUTHBERT HADDEN, ***Haydn*** (London, 1902), e-book, Gutenberg Project, www.gutenberg.org/etext

[2] MCVEIGH, *The Violinist in London*, pag. 1.

[3] CHARLOTTE PAPENDIEK, *Court and private life in the time of Queen Charlotte; being the journals of Mrs. Papendiek, assistant keeper of the wardrobe and reader to Her Majesty*, publicate de nepoata sa, Mrs. Vernon Delves Broughton (London, 1887), vol. 2, pag. 207, 330. Alături de excelentele jurnale ale lui **Fanny Burney**, jurnalul lui **Charlotte Papendiek** (1765-1839) constituie o inestimabilă sursă de informaţie despre viaţa intimă de familie şi cea artistică de la curtea engleză.

[4] HADDEN, ***Haydn***, pag. 4.

https://biblioteca-digitala.ro

Burney, **Salomon** primea de obicei laude călduroase pentru muzicalitatea lui liniştită, chiar peste cântatul strălucitor şi dinamic al lui **Cramer**. Când şi-a făcut aprecierea definitivă asupra celor doi oameni în paginile de încheiere ale lucrării sale *General History of Music*, **Burney** a optat diplomatic pentru un ton neutru, punând în contrast 'focul, tonul şi siguranţa unui **Cramer**' cu 'gustul, rafinamentul şi entuziasmul unui **Salomon**'. Dar, în spatele tonului general pozitiv al acestor aprecieri, se întinde umbra unei critici persistente că interpretarea lui nu era suficient de dinamică în contextul conducerii orchestrei pentru a o egala pe cea a lui **Cramer**"[1]. Nu trebuie uitată şi „semnificaţia alianţei dintre negustorul de note muzicale **John Bland** şi **Salomon** în perioada de dinaintea recrutării cu succes a lui **Haydn**"[2]. **Bland** avea legături cu **Haydn** încă din 1782[3], deţinând, alături de **William Forster** şi de **Longman & Broderip**, una dintre cele trei importante edituri muzicale londoneze, care se întreceau în a publica muzica lui **Haydn** şi **Mozart**.

Cert şi important este faptul că în timpul celor două şederi ale lui **Joseph Haydn** la Londra (1791-2 şi 1794-5), omenirea s-a îmbogăţit

[1] Idem. pag. 16.
[2] Idem. pag. 5.
[3] Se pare că lui **John Bland** i se datorează titlul de *Rasirmesser Quartett* (Cvartetul *Briciul*), cu care este supranumit Cvartetul de coarde op. 55, nr. 2. O celebră anecdotă furnizează explicaţia: „În 1789, editorul londonez **John Bland** a călătorit la Viena în căutare de lucrări noi pentru publicare. Făcându-i o scurtă vizită lui **Haydn**, l-a găsit pe compozitor încercând să se bărbierească. 'Mi-aş da cel mai bun cvartet pentru un brici bun!' a exclamat el. **Bland** a alergat prompt înapoi acasă şi s-a întors cu propriul brici din oţel fin englezesc. **Haydn** şi-a ţinut promisiunea şi i-a predat ultimul cvartet de coarde (op. 55, nr. 2), care este îndeobşte cunoscut ca *Rasirmesser Quartett* (Cvartetul *Briciul*)." www.anecdotage.com

https://biblioteca-digitala.ro

cu *Simfoniile londoneze*, cunoscute şi sub numele de *Simfoniile Salomon*, capodopere ale genului, care de mai bine de două sute de ani încântă, în egală măsură, publicul şi interpreţii:

Simfonia nr. 93 în Re major (1791)
Simfonia nr. 94 în Sol major *Surpriza* (1791)
Simfonia nr. 95 în Do minor (1791)
Simfonia nr. 96 în Do major *Miracolul* (1791)
Simfonia nr. 97 în Do major (1792)
Simfonia nr. 98 în Si □ major (1792)
Simfonia nr. 99 în Mi □ major (1793)
Simfonia nr. 100 în Sol major *Militara* (1793/1794)
Simfonia nr. 101 în Re major *Ceasul* (1793/1794)
Simfonia nr. 102 în Si □ major (1794)
Simfonia nr. 103 în Mi □ major *Lovitura de timpan* (*Die Paukenwirbell*), (1795)
Simfonia nr. 104 în Re major *London* sau ***Salomon*** (!), (1795)

Încercările de descifrare a încrengăturii de fapte ce au dus la venirea lui **Haydn** la Londra sunt absolut necesare pentru demonstrarea rolului esenţial al **concertmaestrului** în perioada clasică, acela de animator multilateral al vieţii muzicale, de la interpret şi compozitor, la ***leader*** de orchestră, impresar şi educator al publicului prin promovarea celor mai noi compoziţii. Din înfruntarea celor două personalităţi, **Wilhelm Cramer** şi **Johann Peter Salomon**, cultura muzicală nu a avut decât de câştigat. Viaţa muzicală londoneză, suplinind eclipsa temporară a vieţii muzicale franceze, a fost în acei ani locul cel mai efervescent din Europa, locul în care multe capodopere au fost auzite pentru prima oară. Ca răspuns la succesul de care ***Salomon's*** *concerts* s-au bucurat de îndată,

https://biblioteca-digitala.ro

Professional Concert l-a invitat în 1792 pe **Ignaz Pleyel**[1], un foarte talentat compozitor, elev al lui **Haydn** (!). Deşi urmărită cu mult interes de public şi alimentată copios de presă, rivalitatea orchestrelor din *Hanover Square* nu a stricat relaţiile dintre maestru şi discipol, ci, dimpotrivă, le-a prilejuit amândurora câştiguri băneşti, la care nici nu visaseră! În primăvara lui 1793, *Pofessional Concert* s-a declarat învins, iar **Salomon** şi-a continuat seria până în 1794 şi din nou în 1796, preluând ziua de luni (ziua de concert a foştilor rivali). Totuşi, *the professors* au continuat să cânte în noua serie de concerte *Opera Concerts*, lansată în 1795 în proaspăt construita sală de concert de la *King's Theatre*; prima ei stagiune a fost însă condusă tot de **Salomon** şi, de fapt, simfoniile 102-4 au fost compuse de **Haydn** pentu această orchestră. **Salomon**, cu o reputaţie devenită astfel de neclintit, a fost unul dintre membrii fondatori ai *Philharmonic Society*, conducând orchestra acesteia la primul concert din 8 martie 1813. Ca şi **Händel**, s-a bucurat de recunoştinţa englezilor, amândoi odihnindu-se veşnic în *Westminster Abbey*, sanctuarul personalităţilor britanice.

Competiţia dintre seriile de concerte a dus la o lărgire semnificativă a pieţei de orchestre şi muzică orchestrală. „*A Musical Directory for the Year 1794*, publicat de **Joseph Doane**, înscrie pe

[1] **Ignaz Pleyel** (1757-1831): compozitor austriac, elev al lui **Johann Baptist Vanhal** şi **Joseph Haydn**. Compozitor de mare succes, ale cărui lucrări uneori au fost atribuite lui **Haydn**, **Pleyel** a avut şi un dezvoltat simţ al afacerilor: în 1797 a înfiinţat la Paris editura muzicală *Maison Pleyel*, care timp de patruzeci de ani a tipărit peste patru mii de lucrări şi a introdus partiturile de buzunar; în 1807 a pus bazele firmei de construit piane *Pleyel et Cie*, care funcţionează şi astăzi sub numele de *Les Pianos Pleyel* (*Manufacture Française des Pianos*). Spre sfârşitul secolului al XIX-lea, *Pleyel et Cie* a produs prima harpă cromatică, iar la începutul secolului al XX-lea, la cererea **Wandei Landowska** a contribuit la reînvierea clavecinului. Tot lui **Pleyel** îi datorează Parisul celebra sală de concert, *la Salle Pleyel*, reconstruită în 1927 şi modernizată în 2006.

https://biblioteca-digitala.ro

listă 1333 de 'compozitori şi profesori de muzică', marea lor majoritate trăind la Londra. Nu toţi dintre ei cântau neapărat în orchestre, dar ei formau un fond comun de instrumentişti profesionişti, din care ar fi putut să fie constituite un mare număr de orchestre."[1] Existau orchestre stabile pentru teatrele de operă, pentru concertele în abonament sau pentru *pleasure gardens* (grădini de distracţii), dar şi orchestre organizate *ad-hoc* pentru diferite ocazii. „Un instrumentist bun putea să-şi câştige traiul cântând în mai multe orchestre, în plus dând şi lecţii, şi, probabil, vânzând partituri sau instrumente muzicale. Lumea orchestrelor din Londra nu era un singur ansamblu de cercuri concentrice, ca în Roma lui **Corelli** cu un secol mai devreme, ci o reţea complexă cu noduri multiple şi interconexiuni complicate."[2] Surprinzător sau nu, instrumentiştii britanici de astăzi continuă să alerge de la o orchestră la alta, de la un colegiu la altul, de la o repetiţie sau concert cameral la altul, şi fac acest lucru nu atât pentru a confirma tradiţionalismul britanic, ci pentru a-şi asigura un nivel de viaţă cât mai bun, în condiţiile în care salariile lor sunt mai mici comparativ cu cele ale colegilor lor din alte ţări europene cu tradiţie, iar poziţiile lor în orchestre, mai puţin sigure. Muzicienii britanici sunt într-o permanentă concurenţă, care explică randamentul lor excepţional, rezultat din raportul dintre nivelul profesional foarte ridicat şi rapiditatea de însuşire a unui program nou, rapiditate aproape de neconceput în ţinuturile balcanice. Munca lor le-a adus recunoaşterea unanimă în lumea muzicală, orchestrele insulei fiind socotite a avea *per ansamblu* standardul cel mai înalt din lume.

- **Viena** muzicală a celei de a doua jumătăţi a secolului al XVIII-lea este un exemplu de sistem în tranziţie, de la *Kapellen* la piaţa liberă. Cercetările privitoare la activitatea orchestrală din Viena

[1] SPITZER; ZASLAW, *The Birth of the Orchestra*, pag. 288.
[2] SPITZER; ZASLAW, *The Birth of the Orchestra*, pag. 288.

https://biblioteca-digitala.ro

oferă câteva surprize. Prima surpriză reflectă o mişcare contrarie şi complementară: declinul *Hofkapelle*-i imperiale *versus* înflorirea capelelor întreţinute de înalta aristocraţie a imperiului. La urcarea ei pe tron în 1741, împărăteasa Maria Tereza a pornit o campanie de micşorare a cheltuielilor curţii şi a redus numărul instrumentiştilor capelei de la cincizeci şi doi în 1740, la opt în 1765 (*sic*).[1] (Iată cât de veche este practica, prin care şi astăzi primele restrângeri de ordin pecuniar se aplică în domeniul cultural!) În acelaşi timp, ea a scos orchestra de operă din cadrul capelei imperiale şi a dat cu chirie cele două teatre ale curţii, *Burgtheater* şi *Kärtnertortheater*, degrevând curtea de complicaţii financiare şi facilitând începutul unei frumoase afaceri pentru impresarii de operă.[2] (Şi această manevră este cât se poate de actuală azi, sub numele de externalizare!) Pe de altă parte, reacţia nobililor melomani a dus la apariţia unei multitudini de ansambluri instrumentale, a căror „mărime şi componenţă [...] difereau foarte mult, de la un minimal grup cameral la o orchestră mare [...] Acest grup de patroni erau aceia care dădeau vieţii muzicale vieneze tonul său special”[3]. Numele prinţilor Grassalkowics, Hildburghausen,

[1] ELEANOR SELFRIDGE-FIELD, “The Viennese Court Orchestra in the Time of Antonio Caldara”, în *Antonio Caldara: Essays on his Life and Times*, ed. Brian W. Pritchard (Aldershot Scolar Press, 1987), pag. 125. În timpul *Kapellmeister*-ului **Johann Joseph Fux** (1660-1741) şi al *Vicekapellmeister*-ului **Antonio Caldara** (cca. 1670-1736), *die Hofkapelle* a avut în 1721 un vârf de optzeci şi patru de instrumentişti, dintre care treizeci de violonişti (!).

[2] Se consideră că Opera de la Viena s-a născut ca instituţie în 1810, odată cu separarea repertoriilor între *Hof-Burgtheater*, destinat teatrului vorbit, şi *k.k. Hof-Operntheater* (Teatrul de operă al curţii imperiale şi regale), destinat operei şi dansului. Actuala clădire a Operei din Viena a fost construită între 1861-9, când numele era tot *k.k. Hof-Operntheater*. Din 1920, când Austria a devenit republică, teatrul s-a numit *Staatsoper*, iar din 5 noiembrie 1955 a devenit *Wiener Staatsoper*, unul dintre cele mai cunoscute teatre de operă din lume.

[3] BROYLES, “Ensemble Music Moves Out of the Private House”, pag. 111.

https://biblioteca-digitala.ro

Esterházy, Kinsky, Lichnowski, Lobkowitz, Liechtenstein, Schwarzenberg, al contesei Thun sau al baronului **van Swieten** au rămas în analele istoriei muzicii legat nu numai de cel al lui **Haydn**, **Mozart** sau **Beethoven**, ci de al tuturor muzicienilor, a căror carieră au făcut-o posibilă.

A doua surpriză constă în lipsa de referinţe despre membrii orchestrelor, spre deosebire de abundenţa informaţiilor despre confraţii lor de la Paris sau Londra datorate presei pariziene şi celei londoneze; chiar şi din scrierile lui **Burney**, **Dittersdorf**[1] sau **Mozart**,

[1] **Karl Ditters von Dittersdorf** (1739-99): violonist-compozitor clasic austriac, unul dintre rarele exemple de **prim-violonist** de orchestră de notorietate. Memoriile sale, dictate unuia dintre fiii săi pe patul de suferinţă până cu trei zile înaintea morţii, sunt o importantă sursă de cunoaştere a vieţii muzicale din marele imperiu austriac (*Lebenbeschreibung*, Leipzig, 1801; trad. de A. D. Coleridge, *The Autobiography of **Karl von Dittersdorf***, London: Richard Bentley and son, 1896; e-book, www.archive.org). Încă din 1751, de la vârsta de unsprezece ani, **Ditters** intrase în orchestra prinţului von Sachsen-Hildburghausen, prima orchestră înfiinţată de un aristocrat la Viena, iar la douăzeci de ani era **prim-violonist** la *Burgtheater*, fiind foarte apreciat şi la curte ca virtuoz şi compozitor. A părăsit Viena, întâi pentru Oradea [*sic*], ca urmaş al lui **Michael Haydn** la curtea lui Adam Patačić, episcop de Grosswardein, şi apoi la curtea contelui Philipp Gotthard von Schaffgotsch, prinţ-episcop de Breslau. La Oradea, unde a lucrat între anii 1764-9, îndatoririle lui includeau pregătirea concertelor, a muzicii religioase şi, de asemenea, a operelor şi pieselor de teatru, în micul teatru construit la recomandarea sa. La ambele curţi bisericeşti, pe lângă conducerea orchestrei, **Ditters** a compus enorm, fiind recunoscut drept unul dintre cei mai importanţi compozitori austrieci ai timpului. Răsplătit şi cointeresat de o înfloritoare situaţie materială (care, vai!, în ultimii ani de viaţă avea să-l părăsească), dublată de numirea în funcţii administrative importante (*Forstmeister* [germ.: pădurar] al principatului Neisse şi *Amtshauptmann* [germ.: administrator] al regiunii Freiwaldau), de acordarea titlului de „Cavaler al Pintenului de aur” (**Gluck** şi **Mozart** îl deţineau de asemenea) şi al unui rang nobiliar (**von Dittersdorf**), toate obţinute la insistenţele contelui von Schaffgotsch, **Dittersdorf** a petrecut la curtea acestuia un sfert de veac (1770-95); se pare chiar că ar fi refuzat să revină la Viena în 1774, deoarece postul

https://biblioteca-digitala.ro

care deseori descriu viaţa muzicală vieneză, răzbat prea puţine informaţii despre orchestre. Să fie de vină sistemul autocratic absolutist austriac, fie el imperial, aristocratic sau religios, prin care muzicienii, parte din gospodăria stăpânului locului, erau ţintuiţi prin lanţurile invizibile ale contractelor, precum iobagii erau lipiţi de glie? Şi atunci, în-afara virtuozilor, nimic nu merita prea multă atenţie? Sau, în cazul celor douăzeci şi opt de ani petrecuţi de **Haydn** la curtea de Esterházy - ani în care **Haydn** a fost *Kapellmeister* cu atribuţii de ***Konzertmeister***, clavecinist şi compozitor - faima lui de compozitor s-o fi eclipsat pe cea dintâi într-atât, încât munca lui asiduă de interpret să nu mai fi contat? În încercarea de a da un răspuns acestor întrebări, cercetările de arhivă au scos la iveală registrele contabile, în care orchestranţii celor două teatre imperiale sunt înregistraţi ca oricare alţi slujbaşi; astfel, din tabelele pe trei coloane se poate afla, de exemplu, că *Herr* **Trani**, ***der Konzertmeister*** de la *Burgtheater*, câştigă 650 de guldeni şi cântă *sehr gut*, spre deosebire de *Herr* **Wenzel Pichl**, ***der Konzertmeister*** de la *Kärntnertortheater*, care câştigă 400 de guldeni şi cântă doar *brauchbar* (germ.: suficient).[1] Evident că fiecare dintre ei câştiga mai mult decât oricare alt membru al orchestrei, fiind urmaţi de ocupanţii primului loc din fiecare grup de instrumente (actualii şefi de partide) şi de cei doi cornişti; restul muzicienilor erau plătiţi cu sume mult mai mici şi toţi aveau un calificativ de apreciere uimitor de asemănător cu cele practicate astăzi.[2] De asemenea, diferenţele de plată dintre membrii celor două teatre rezultau din faptul că la *Burgtheater* fuseseră în acel

---

de *Hofkapellmeister*, rămas vacant la moartea lui **Florian Leopold Gassmann** (1729-74), nu era suficient de bine plătit.

[1] Registrele orchestrelor de la *Burgtheater* şi *Kärntnertortheater* din 1773 se află la Arhivele naţionale ungare de la Budapesta; fragmentele au fost publicate în SPITZER; ZASLAW, *The Birth of the Orchestra*, pag. 423.

[2] Calificativele acordate astăzi membrilor Filarmonicii ***George Enescu*** din Bucureşti sunt: foarte bine, bine, satisfăcător, nesatisfăcător.

https://biblioteca-digitala.ro

an şase spectacole pe săptămână, faţă de doar patru la *Kärntnertortheater*. Nimic nu scăpa birocraţiei imperiale!

În-afara datelor contabile de mai sus, demnă de luat în seamă este mărturia lui **Johann Kaspar Riesbeck**[1], care, în ciuda conciziei relatării, reuşeşte să dea o imagine foarte clară a tabloului vieţii muzicale vieneze:

> „Evenimentele muzicale sunt singurul lucru în care nobilimea îşi dovedeşte bunul gust. Multe case [nobiliare] au o orchestră de muzicanţi pentru ele şi toate evenimentele muzicale publice fac dovada că această parte a artei se bucură aici de o atenţie specială. Pot fi alăturate aici patru până la cinci orchestre mari, ce toate sunt incomparabile. Numărul de virtuozi propriu-zişi este restrâns; dar, în ceea ce priveşte muzicienii de orchestră, cu greu s-ar putea auzi ceva mai frumos pe pământ. Am auzit deja în jur

[1] **Johann Kaspar Riesbeck** (1754-86): jurist, scriitor, actor de comedie şi filozof iluminist german; adversar al clericilor (*Briefe über das Mönchswesen* - 1780) şi atent observator al societăţii germane, **Riesbeck** este autorul celebrei lucrări *Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland an seinen Bruder zu Paris, übersetzt von K. R.* (1783). Sub forma unor pretinse scrisori (71 de scrisori) adresate de un baron francez, călător în Germania, fratelui său de la Paris, **Riesbeck** a arătat pentru prima dată distanţa care despărţea în ajunul Revoluţiei franceze **Iluminismul** francez de întârziata gândire germană; criticând dur cutumele sociale şi religioase ale ţării sale, cât şi administraţia ei politică, el i-a subliniat în egală măsură şi punctele forte, în special în materie ştiinţifică, literară şi filozofică, arătându-se convins de capacitatea naţiunii germane de a se regenera. În esenţă, concluzia lui îl situează pe **Riesbeck** în rândul precursorilor naţionalismului german: „Neamţul este omul destinat lumii. El se poate aşeza sub oricare cer şi poate înfrânge toate obstacolele naturale. Vrednicia lui este de neîntrecut. Polonia, Ungaria, Rusia, coloniile engleze şi olandeze trebuie să le mulţumească mult nemţilor. De asemenea, principalele state europene datorează nemţilor o parte a **Iluminismului** lor." Citat din HAGEN SCHULZE; SARAH HANBURY-TENISON, *The Course of German Nationalism* (Cambridge University Press, 1991), pag. 108.

https://biblioteca-digitala.ro

de treizeci până la patruzeci de instrumente cântând împreună şi toate emit un anume sunet atât de corect, curat şi precis, încât ai putea credea că auzi un singur instrument supranatural. O singură trăsătură de arcuş animă toate viorile şi o singură respiraţie toate instrumentele de suflat. Unui englez, lângă care întâmplarea a făcut să şed, i se păru o minune ca într-o întreagă operă să nu audă nu numai nicio disonanţă, dar nimic din ceea ce în mod curent se petrece: vreun atac grăbit, un arcuş prea lung sau un acord prea dur sau o respiraţie, lucru ce se întâlneşte în mod curent şi în orchestrele bune. A fost entuziasmat de curăţenia şi corectitudinea armoniei şi tocmai venea din Italia."[1]

Revenind la muzica orchestrală vieneză, o altă surpriză, ce apare în cercetarea ultimelor decade ale secolului al XVIII-lea, constă în lipsa aproape totală a concertelor publice. Prima încercare, făcută în 1771 de **Florian Leopold Gassman**, a fost înfiinţarea *Societăţii artiştilor muzicieni* (*das Tonkünstlersozietät*), o societate mai degrabă caritabilă, decât o societate de concerte destinată delectării publicului; membrii orchestrei cântau gratuit, iar cele patru concerte pe an (două de Crăciun şi două de Paşti) erau o modalitate de strângere de fonduri pentru ajutorarea văduvelor şi orfanilor muzicienilor decedaţi. Pentru concertul de inaugurare a societăţii, **Gassman** a compus oratoriul *La Betulia liberata* şi se pare că oratoriul italian a fost genul cântat cu predilecţie în concertele societăţii până spre anul 1790; printre ultimele oratorii italiene cântate la Viena şi scrise pentru *Tonkünstlersozietät* se numără oratoriul *Il ritorno di Tobia* compus de **Haydn** în 1784, oratoriul mozartian *Davide*

[1] JOHANN KASPAR RIESBECK, *Briefe eines reisenden Franzosen über Deutschland an seinen Bruder zu Paris, übersetzt von K. R.* (1783), cap. Viena; e-book: Projekt Gutenberg – DE. http://gutenberg.spiegel.de

https://biblioteca-digitala.ro

penitente **(**1785), *Giobbe* de **Dittersdorf** (scris în 1780, dar cântat în primă audiţie abia în aprilie 1786) şi *Moise în Egipt* scris în 1787 de **Leopold Anton Kozeluch** (1747-1818). Şi nu întâmplător se cântau oratorii: în primul rând pentru că erau prilejuite de marile sărbători religioase şi apoi pentru că ofereau posibilitatea cât mai multor muzicieni, instrumentişti şi cântăreţi, să participe la ele, familiile tuturor putând fi potenţialii beneficiari ai fondurilor strânse. Din nou, relatarea lui **Riesbeck** este de ajutor:

> „Aici se află în jur de patru sute de muzicieni ce se grupează în diverse societăţi şi care lucrează adeseori mulţi ani împreună. Sunt obişnuiţi unii cu alţii şi au îndeobşte o conducere (direcţiune) severă. Reuşesc aceasta prin exerciţiul neîncetat şi apoi prin hărnicia şi sângele rece propriu germanilor. Într-o anume zi din an, aceşti patru sute de artişti dau împreună un concert în beneficiul văduvelor de muzicanţi. Am fost încredinţat că şi atunci cele patru sute de instrumente cântă la fel de corect, limpede şi curat, cum se aude şi de la douăzeci sau treizeci. Cu certitudine, acest concert este unic pe pământ."[1]

Această „relatare [este] pusă la îndoială de **Eduard Hanslick**[2], dat fiind că lista membrilor conţine doar aproximativ o sută optzeci. **Mozart**

[1] RIESBECK, *Briefe eines reisenden Franzosen*.

[2] **Eduard Hanslick** (1824-1904): autor german de lucrări despre muzică şi viaţa de concert, socotit a fi fost poate cel mai influent critic muzical din secolul al XIX-lea, scriind la *Wiener Musik-Zeitung* şi apoi la *Neue freie Presse*. Gustul lui **Hanslick** era conservator; în memoriile sale scria că pentru el istoria muzicii începe cu adevărat cu **Mozart** şi culminează cu **Beethoven**, **Schumann** şi **Brahms**. Astăzi este cunoscut în special pentru susţinerea hotarâtoare a muzicii lui **Brahms** şi respingerea muzicii lui **Wagner**, un episod din istoria muzicii secolului al XIX-lea supranumit „Războiul romanticilor". De cealaltă parte se situa criticul **Richard Pohl** de la *Neue Zeitschrift für Musik*, care îi sprijinea pe compozitorii progresişti ai „Muzicii viitorului", printre care era inclus şi **Liszt**. Cadrul teoretic al criticismului lui **Hanslick** este explicat în

https://biblioteca-digitala.ro

furnizează un rezumat mai precis şi mai detaliat pentru unul din concertele din 1781. El spune că erau o sută optzeci de membri ai orchestrei, care fără îndoială includeau şi cântăreţii, şi apoi, mai explicit, că erau patruzeci de viori, zece viole, zece contrabasuri, opt violoncele, şase fagoturi şi instrumente de suflat dublate – o orchestră de cel puţin optzeci de instrumentişti (scrisorile din 24 martie şi 11 aprilie 1781). Concertele aveau loc la *Kärntnertortheater*"[1]. Aceste mărturii întăresc şi completează constatarea că, deşi la Viena nu se găseau mulţi virtuozi, oraşul adăpostea o mare masă anonimă de muzicieni de calitate. Printre cei care au păstorit *das Tonkünstlersozietät* a fost la un moment dat şi **Antonio Salieri** (1750-1825), care i-a fost preşedinte între 1788-95, vicepreşedinte după 1795 şi însărcinat cu organizarea concertelor până în 1818.

Sfârşitul **Clasicismului** muzical, teoretic situat în jurul anului 1815, reprezintă - în planul execuţiei muzicale - definitivarea procesului de instituţionalizare a orchestrei simfonice, aşa cum este ea astăzi cunoscută: un mare ansamblu instrumental, care dă concerte într-o sală special amenajată, pe o scenă încăpătoare, pentru un public numeros, plătitor şi socialmente divers, dornic a se deda în linişte receptării estetice a muzicii. Procesul, petrecut în diversele ţări ale Europei apusene în momente istorice diferite, s-a încheiat odată cu ieşirea definitivă a practicii muzicale din casele aristocraţiei spre folosul noii clase dominante, burghezia. Ultimul bastion, Viena, avea să facă pasul în primele două decenii ale secolului al XIX-lea şi, din codaşă, avea să ajungă treptat centrul simfonismului creator şi interpretativ pentru tot timpul următor. În decursul unui sfert de veac, orchestra pentru care fuseseră scrise simfoniile beethoveniene a evoluat de la

---

cartea sa apărută în 1854, *Vom Musikalisch-Schönen* (*Despre frumosul muzical*), care, deşi începe ca un atac împotriva esteticii wagneriene, se statorniceşte ca un text cu greutate în domeniul criticii şi esteticii muzicale.

[1] BROYLES, "Ensemble Music Moves Out", pag. 111.

https://biblioteca-digitala.ro

prototipul orchestrei clasice la orchestra mult mai extinsă, de tip romantic, în foarte strânsă legătură cu evoluţia stilului muzical. **Beethoven** nu a fost numai unul dintre cei trei mari clasici, dar şi iniţiatorul noii epoci a **Romantismului**. Orchestra pe care o pretindea muzica sa a fost întotdeauna mai mare, mai complexă, având resurse expresive şi de culoare sporite faţă de ceea ce se găsea de obicei pe piaţa vieneză. Concertele publice în beneficiul său au fost susţinute, cu excepţia celor în care s-au cântat în primă audiţie simfoniile a III-a şi a IV-a, de orchestrele diferitelor teatre de operă, cărora li s-au adăugat numeroase întăriri cantitative, dar mai ales calitative. Legat de acest fapt, un alt aspect al organizării acestor concerte decurgea din existenţa lor aleatorie, în funcţie de serile în care teatrul nu avea spectacole. Necesitatea organizării unei vieţi muzicale ritmice şi, implicit, a apariţiei unei orchestre simfonice stabile, capabile să dea viaţă noilor creaţii romantice complexe, a determinat înfiinţarea la Viena, în 1812, a *Gesellschaft der Musikfreunde* (*Societatea prietenilor muzicii*)[1], al cărei impact uriaş asupra vieţii muzicale vieneze, dar şi universale, se manifestă până în ziua de astăzi. Activitatea societăţii, stabilită printr-o cartă elaborată în 1814, era îndreptată în promovarea muzicii sub toate aspectele ei: organizarea de concerte, înfiinţarea unei orchestre - la

[1] *Gesellschaft der Musikfreunde* a fost înfiinţată ca o asociaţie de melomani din rândul nobilimii şi al clasei de mijloc. Printre iniţiatorii cei mai importanţi s-au numărat baroneasa filantroapă Fanny von Arnstein (1758-1818), fraţii **Ignaz** (1770-1831) şi **Joseph von Sonnleithner** (1776-1835), acesta din urmă secretar general al *Hof-Burgtheater* între 1804-14 şi libretist al operei *Fidelio* de **Beethoven**, compozitorul **Ignaz Franz von Mosel** (1772-1844), socotit a fi fost primul care a dirijat cu baghetă la Viena în 1812 (în afară de prinţul Ludwig von Hessen în 1801), prinţul Joseph Franz Lobkowitz (1722-1816). Patron al noii societăţi a devenit arhiducele Rudolf (1788-1831), cel mai tânăr fiu al împăratului Leopold I, dar şi prinţ al bisericii, compozitor, elev (1803-4) şi remarcabil patron al lui **Beethoven**, căruia acesta i-a dedicat numeroase lucrări ((op. 58, 73, 81a, 96, 97, 106, 111, 133, 134) şi *Missa solemnis*, op. 123 (cu ocazia întronării lui Rudolf ca episcop de Olmütz).

https://biblioteca-digitala.ro

început formate în mare parte din amatori, dar din 1842 o orchestră profesionistă sub numele de *Wiener Philharmoniker* -, înfiinţarea Conservatorului din Viena (1819), constituirea corului *Wiener Singverein* (1858), construirea celebrei săli de concert *Grosser Musikvereinsaal* (1870) şi strângerea, arhivarea şi publicarea documentelor şi compoziţiilor valoroase (astăzi, *Gesellschaft der Musikfreunde* deţine una dintre cele mai bogate arhive muzicale şi este editorul cel mai calificat al creaţiilor marilor compozitori, care au activat la Viena).

Orchestra în Romantism şi Postromantism (1815 -1900)

Un clişeu deseori folosit de istorici pentru delimitarea didactică a celor două mari curente în muzică - **Clasicismul** şi **Romantismul** - sună astfel: **Ludwig van Beethoven** (1770-1827) a fost ultimul mare clasic şi primul romantic, iar **Franz Schubert** (1797-1828) a fost primul mare romantic. Geniul lui **Beethoven** a prefigurat toată muzica viitorului şi lucrările sale de după 1820 sunt lucrări vizionare, care nu numai că se înscriu perfect în noul curent, dar îl şi depăşesc. În ciuda datei dispariţiei lor foarte apropiate, diferenţa de o generaţie dintre ei a făcut ca **Schubert** să fie exponent exclusiv al noii muzici romantice caracterizate prin linii melodice mai pasionate, prin armonii cromatice mult mai bogate şi chiar disonante, prin contraste dramatice de dinamică şi ambitus, printr-o mare libertate a formelor şi, legat de acestea, prin folosirea *leitmotiv*-ului şi a temelor recurente în ciclul simfonic. Lumea sunetelor a făcut un salt uriaş în ceea ce priveşte expresivitatea mesajului. Una din consecinţe a fost apariţia şcolilor naţionale, ca reacţie la covârşitoarea influenţă germană, iar o alta a fost marele pas făcut de la muzica absolută la muzica programatică, prin verigi nou create între muzică, pictură şi literatură. În niciun moment nu s-a pus problema ca cea dintâi să fi fost părăsită. Nu toţi

https://biblioteca-digitala.ro

compozitorii au fost adepţii muzicii cu program, dar muzica simfonică s-a îmbogăţit cu trei noi genuri importante:

1. **Simfonia cu program**. Prima socotită de acest fel[1], Simfonia a VI-a *Pastorala* de **Beethoven**, este un imn închinat frumuseţilor naturii şi hărniciei omului, construit pe două planuri: unul de descriere sonoră apropiată vizualului şi un al doilea de evocare a stărilor sufleteşti trezite prin contemplarea naturii. Un alt exemplu, *Simfonia fantastică* de **Berlioz**, are ca program povestea unui tânăr îndrăgostit, a cărui iubită devine în visele sale o melodie (*l'idée fixe*), ce revine obsedant sub forma temei recurente în toată simfonia. Programul simfoniilor *Faust* şi *Dante* de **Liszt** este indicat chiar de titlul lor.

2. **Uvertura de concert**. Spre deosebire de uvertura ce precede un spectacol de operă, uvertura de concert este o lucrare de sine stătătoare, într-o singură parte, scrisă special pentru a fi cântată în concert (**Mendelssohn-Bartholdy**: *Visul unei nopţi de vară*, *Peştera lui Fingal* [*Hebridele*]; **Ceaikovski**: Uvertura op. 49 *Anul 1812*, Uvertura-fantezie *Romeo şi Julieta*, Uvertura op. 76 la *Furtuna* lui Ostrovski sau Uvertura-fantezie op. 67a *Hamlet*; **Schumann**: *Ouverture, Scherzo und*

[1] În simfoniile lui Haydn, *Le Midi*, *Le Matin*, *Le Soir* (încheiată cu o furtună cu tunete), *Filozoful*, *Distratul, Simfonia Despărţirii* (sau *Simfonia Lumânării*), *Dascălul*, *Focul*, *Vânătoarea*, *Ursul*, *Simfonia Copiilor* şi multe altele, tendinţa descriptivă nu poate fi totuşi luată în serios; aluziile la un anumit subiect sunt minimale şi pot fi considerate ca o concesie trecătoare la moda timpului (a se compara cu titlurile compoziţiilor pentru clavecin de François Couperin – *Les Idées heureuses, La Diligente, La tendre Fanchon, Les Ondes, Les Amusements, etc.*; J. -Ph. Rameau – Suita în Re major: 1. *Les Tendres Plaintes*; 2. *Les Niais de Sologne*; 3. *Les Soupirs*; 4. *La Joyeuse*; 5. *La Follette*; 6. *L'Entretien des Muses*; 7. *Les Tourbillons*; 8. *Les Cyclopes*; 9. *Le Lardon*; 10. *La Boiteuse*; Johann Kuhnau - *Biblische Historien nebst Auslegung in sechs Sonaten*).

https://biblioteca-digitala.ro

Finale în Mi major op. 52, *Mireasa din Messina* op. 100, *Iuliu Cezar* op. 128, *Hermann und Dorothea* op. 136).

3. **Poemul simfonic** (**die sinfonische Dichtung** sau **die Tondichtung**). **Franz Liszt** este considerat creatorul poemului simfonic, pe care l-a practicat odată cu retragerea din viaţa de concert. Stabilindu-se în 1848, la Weimar, în funcţia de *Kapellmeister* al curţii şi ducând un trai liniştit în acest neobişnuit sat german, **Liszt** a intrat într-o perioadă fastă de creaţie simfonică deschizând prin poemul simfonic un făgaş nou de construcţie a expresiei muzicale, care a dizlocat pereţii ordonaţi ai restricţiilor clasice. Poemul este o lucrare într-o singură parte, compusă prin procedeul numit de **Liszt** transformare tematică (tema de bază este într-o continuă schimbare de expresie şi caracter). **Liszt** a experimentat noua formă printr-un număr mare de poeme simfonice, primul fiind intitulat chiar simfonie: 1. *Simfonia Berg*, 2. *Tasso*, 3. *Preludiile*, 4. *Orpheus*, 5. *Prometheus*, 6. *Mazeppa*, 7. *Festklänge*, 8. *Héroïde funèbre*, 9. *Hungaria*, 10. *Hamlet*, 11. *Bătălia hunilor*, 12. *Die Ideale*; cel de-al treisprezecelea poem simfonic, *Din leagăn în mormânt*, a fost scris mult mai târziu, în 1881. Poemul simfonic a fost genul abordat cu predilecţie de compozitorii romantici, dintre numeroasele exemple detaşându-se *Danse macabre* de **Saint-Saëns**, *Vltava* de **Smetana**, *O noapte pe muntele pleşuv* de **Musorgski**, *Ucenicul vrăjitor* de **Paul Dukas**, *Macbeth*, *Don Juan*, *Moarte şi Transfiguraţie*, *Till Eulenspiegel*, *Aşa grăit-a Zarathustra*, *Don Quixote* şi *O viaţă de erou* de **Richard Strauss**.

Întreaga abordare romantică a condus la o enormă creştere a orchestrei, atât ca diversitate a instrumentelor, cât şi ca număr de instrumentişti, până la dimensiunea maximă atinsă pentru interpretarea muzicii lui **Wagner**, **Berlioz**, **Mahler**, **Richard Strauss** sau **Arnold Schönberg**; de asemenea, a dus la o foarte mare varietate de genuri muzicale (de la simple cântece până la giganticele

https://biblioteca-digitala.ro

drame muzicale wagneriene) şi la o mare virtuozitate componistică şi, implicit, instrumentală. Nu trebuie însă uitat că Simfonia a IX-a de **Beethoven** a fost prima lucrare simfonică ce a prefigurat evoluţia către grandios, drum pe care începuse să meargă arta muzicală. Dimensiunile orchestrei de la sfârşitul secolului al XIX-lea nu aveau să mai fie depăşite vreodată, iar astăzi marile orchestre simfonice de pe scenele de concert sunt exact de mărimea şi structura prototipului **Romantismului** târziu. Din punctul de vedere al structurii sale, orchestra era deja instituţionalizată la sfârşitul perioadei clasice, astfel că elementele de bază ale orchestrei romantice şi postromantice rămân aceleaşi cu cele ale orchestrei clasice, noile particularităţi rezultând din conţinutul mai complex al fiecăruia dintre elementele sale constitutive:

1. **Instrumentele**. Orchestra de coarde rămâne aceeaşi cu cea deja stabilită în prototipul orchestrei clasice (viori, viole, violoncele şi contrabasuri), dar compozitorii secolului al XIX-lea „au vrut s-o lărgească ca ei să poată avea mijlocul prin care să proiecteze drumuri noi în a o folosi”[1]. Grupul instrumentelor de suflat s-a îmbogăţit însă foarte mult, mărind evantaiul sonorităţilor atât ca putere, cât şi ca timbre. Lemnelor (flaute, oboaie, clarinete, fagoturi) li s-au adăugat instrumente din registre extreme: flautul *piccolo*, cornul englez, clarinetul *piccolo*, clarinetul bas şi contrafagotul. Începând cu anul 1830, alămurilor li s-a alăturat tuba, iar prin inventarea culisei, a clapelor şi a *quart*-ventilului, instrumentele de alamă au devenit cromatice în totalitate, dobândind o mai mare flexibilitate tehnică, în sensul capacităţii de a cânta melodii în registrul lor grav şi mediu, şi de a cânta în tonalităţi diferite în succesiune rapidă. Deşi în prima

[1] ADAM CARSE, *The Orchestra from **Beethoven** to **Berlioz**: A History of the Orchestra in the First Half of the 19th Century, and of the Development of Orchestral Baton-conduction* (W. Heffer & Sons ltd, Cambridge, 1948), pag. 23.

https://biblioteca-digitala.ro

jumătate a secolului al XIX-lea instrumentele naturale şi cele cromatice cântau cot la cot[1], de la mijlocul secolului alama a devenit un compartiment unitar de instrumente modernizate, capabile să cânte fie împreună ca un cor de alămuri, fie individual ca solişti melodici. Compartimentul percuţiei s-a diversificat spectaculos, timpanului adăugându-i-se o mulţime de alte instrumente (cinel, toba mare, trianglu, clopote, iar apoi instrumente exotice cum ar fi *glockenspiel*, *bongos*, etc.).

2. **Organizarea internă**. Orchestra romantică şi cea postromantică se definesc acum printr-un *Streich* structurat pe cinci voci: vioara I, vioara a II-a, viola, violoncelul şi contrabasul. La această structură s-a ajuns prin emanciparea violoncelului din instrument predominant armonic în instrument melodic. Contrabasul a rămas singurul reprezentant al grupului de *basso*, pe el sprijinându-se întregul eşafodaj armonic, nu numai al orchestrei de coarde, ci al întregii orchestre simfonice, fapt ce nu a împiedicat ca în **Romantismul** târziu partida de contrabas să capete şi importante intervenţii solistice. Instrumentele de suflat se subîmpart în două compartimente foarte bine individualizate: lemnele (flaute, oboaie, clarinete, fagoturi, flaut *piccolo*, clarinet *piccolo*, corn englez, contrafagot) şi alama (trompete, corni, tromboni, tubă). Percuţia a devenit un compartiment important pentru obţinerea unor sonorităţi foarte diverse. O partidă specială avea să apară mai târziu prin adăugarea harpelor şi a pianului.

3. **Balanţe şi proporţii**. Ca o consecinţă a amplificării compartimentelor instrumentelor de suflat şi percuţie, dar şi în urma construirii unor săli de concert mai spaţioase, *Streich*-ul a fost lărgit

[1] După o lungă perioadă, în care, datorită noilor facilităţil tehnice, instrumentele cromatice au fost folosite exclusiv, practica interpretativă de astăzi a readus instrumentele naturale în abordarea repertoriului preclasic şi clasic. De pildă, cei mai folosiţi sunt cornii naturali, al căror sunet este mai clar, mai luminos, mai mic ca volum şi, în consecinţă, mai uşor de balansat cu lemnele. În acest fel, orchestra şi-a recăpătat echilibrul dinamic şi strălucirea sonorităţii caracteristice acestui repertoriu.

https://biblioteca-digitala.ro

substanţial şi treptat pentru a se adapta unor sonorităţi din ce în ce mai mari. Pornind de la efectivul viorii I, fiecare partidă are cu doi instrumentişti mai puţin decât partida anterioară sau, altfel spus, cu cât instrumentele unei partide cântă într-un registru mai grav, cu atât partidele respective au un efectiv mai mic; proporţia standard a orchestrei postromantice este de 16. 14. 10. 8. 6., dar în funcţie de repertoriu distribuţia poate fi micşorată sau mărită. Pe ansamblul orchestrei, procentul instrumentelor de coarde este de aproximativ 60-70% din total, al lemnelor de 15-20%, al alămurilor de 8-20%, al percuţiei de 3-8%; şi în privinţa procentelor totul depinde de factura lucrării interpretate.

Dimensiunile şi complexitatea orchestrei romantice au impus consacrarea dirijorului ca personaj central al activităţii orchestrale. Apariţia lui s-a produs firesc şi treptat, el desprinzându-se din mijlocul orchestrei, prin evoluţia naturală a celui mai important instrumentist al orchestrei, **concertmaestrul**, care va trece din poziţia de conducător absolut în cea de subordonat direct al dirijorului, păstrându-şi aproape toate atribuţiile de până atunci în stabilirea disciplinei interpretative, cu excepţia celei de coordonare temporală a aparatului orchestral în permanentă creştere şi a celei de impunere a unei viziuni interpretative de ansamblu. Toate tratatele despre dirijat, la capitolele introductive despre apariţia meseriei de dirijor, îi desemnează la loc de cinste pe violoniştii-**concertmaeştri Louis** (**Ludwig**) **Spohr** (1784-1859) şi **François-Antoine Habeneck** (1781-1849), primul ca exponent al şcolii germane, cel de-al doilea ca produs al culturii muzicale franceze. Odată cu ei, tranziţia dinspre éra atotputernicilor **concertmaeştri** către cea a dirijorilor, la fel de atotputernici, avea să se încheie, iar orchestra romantică de la mijlocul secolului al XIX-lea şi cea post-romantică aveau să fie clădite sub forma unei piramide rezultate din stricta ierarhizare a membrilor săi, în vârful ei aflându-se dirijorul, urmat de **concertmaestru**, instrumentişti solişti şi *tutti*-şti. Dirijorul, ciudatul interpret de muzică ce nu produce el însuşi niciun sunet, va deveni în

https://biblioteca-digitala.ro

Romantism vedeta de necontestat a podiumului de concert. Orchestra secolului XX avea să păstreze aceleaşi caracteristici şi, în pofida democraţiei vremurilor moderne, acest mecanism complex numit orchestră simfonică este şi astăzi guvernat de aceleaşi legi induse de cea mai severă dictatură. Chiar şi la ultimul pupitru al *Streich*-ului, unul dintre cei doi instrumentişti este şeful celuilalt! Multipla subordonare, atât pe orizontală, cât şi pe verticală, face ca organizarea unei orchestre să poată fi asemuită cu un fagure, ale cărui albinuţe se spetesc muncind - cu trântorii şi regina în frunte - pentru un singur scop, acela de a face miere; mierea orchestrei este muzica însăşi.

Orchestra modernă (secolul XX)

În secolul XX, orchestra simfonică a continuat să se dezvolte pe două direcţii principale separate. Prima a fost cea de continuitate, cea care prelua formula hiperbolizată a orchestrei wagneriene şi postromantice ducând-o la extrem. Sunt emblematice pentru acest curent câteva lucrări ca *Simfonia Alpilor* de **Richard Strauss**, *Simfonia a VIII-a „a celor o mie”* de **Gustav Mahler**, *Gurrelieder* de **Arnold Schönberg** sau *Sacre du Printemps* de **Igor Stravinski**. Lucrurile s-au regăsit şi în orchestraţia gigantică a unor opere ca *Doktor Faust* de **Ferruccio Busoni**, *Moses und Aaron* de **Arnold Schönberg** sau *Œdipe* de **George Enescu**.

Desigur, pe lângă certele calităţi ale acestor ansambluri, cum ar fi posibilitatea lor nelimitată în crearea unor nesfârşite combinaţii de timbre, compuse şi descompuse în sonorităţi irizate sau reunite în gesturi orchestrale de o forţă cutremurătoare, cealaltă faţă a monedei punea în evidenţă un anume handicap al lor, definit printr-o lipsă de manevrabilitate şi o supradimensionare a volumului, atât în spaţiu cât şi sonor, a căror consecinţă a fost o reducere substanţială a locaţiilor (săli

https://biblioteca-digitala.ro

de concert gigantice sau teatre de operă cu fose uriaşe) capabile să găzduiască asemenea producţii şi, nu în ultimul rând, costurile foarte ridicate pe care realizarea acestora le comporta. Nu în puţine cazuri, necesităţile practice ale susţinerii unei vieţi de concert sau de spectacol, devenite rapid extrem de intense în raport cu secolul XIX, au impus reducerea la minimum sau chiar excluderea din repertoriul curent a unor astfel de opere, ce cu timpul tindeau să devină mai mult material lexicografic decât hrană curentă a stagiunilor. În plus, aceste ansambluri gigant erau strâns legate de necesităţile unei estetici specifice secolului XIX, care, cu timpul, se dovedea epuizată. În literatură, romanul fluviu de tip balzacian a fost înlocuit treptat în secolul XX cu romanul scurt sau deschis sau cu nuvela. La fel în artele plastice, tablourile ce acopereau pereţi întregi de palate au lăsat locul unor pânze plasate în spaţii mai intime, destinate unui public diferit, cel al clasei de mijloc, mult mai numeros. La fel şi în muzică, a apărut treptat necesitatea reducerii, a sintetizării şi a esenţializării, omul modern bucurându-se de un timp mai restrâns, iar ritmurile vieţii înscriindu-se într-o dinamică diversă.

Şi iată cum, în paralel cu orchestrele gigant, rod al unor compoziţii giganteşti, îşi fac din nou apariţia ansambluri de talie mijlocie sau mică, situate uneori ca tipologie la graniţa dintre orchestrele simfonice şi cele de cameră. Deschizătorul acestei noi direcţii a fost în mod definitiv **Stravinski**, odată cu apariţia Suitei *Pulcinella* în 1921, moment socotit în istoria muzicii ca fiind de cotitură, marcând o nouă direcţie estetică, cea a **Neoclasicismului**; creaţii prevestitoare ale noii orientări au fost Simfonia a IV-a de **Gustav Mahler** (1901) şi *Ariadna din Naxos* de **Richard Strauss** (1912). Noua estetică aducea cu ea şi o nouă orchestră (nu obligatoriu; vezi **Hindemith**, **Honegger**, **Şostakovici**, etc), în care nu doar dimensiunile şi limbajul operei erau schimbate, ci odată cu ele şi textura sunetului, timbrele mixte fiind înlocuite de cele pure,

https://biblioteca-digitala.ro

elementul ritmic primind o valoare sporită în raport cu cel melodic sau armonic. O muzică mai directă, mai sintetică, aducea cu ea şi o materializare sonoră adecvată ei, mai conturată, mai clară, mai desenată, uzând de ansambluri reduse uneori la extrem, alteori compuse din elemente insolite, neconvenţionale, în care anumite instrumente tradiţionale erau exceptate în favoarea altora noi, apărute pe scena muzicii culte odată cu descoperirea de către compozitori a *jazz*-ului sau a muzicii exotice, mai ales în ceea ce priveşte instrumentele de suflat şi cu precădere a celor de percuţie. Exemple sunt nenumărate, compozitorii scriind practic de-a lungul întregului secol XX lucrări din ce în ce mai diverse ca stil, ca dimensiuni, ca genuri şi ca ansambluri. În felul acest a fost parţial rezolvată şi problema materială a susţinerii vieţii muzicale, oferta în programare ajungând infinită.

Pentru o şi mai mare diversitate şi ca o descoperire adiţională, au apărut - oarecum ca o completare, dar şi ca o reacţie la modernitatea excesivă şi atotcuprinzătoare - ansambluri specializate pe muzica veche, ce cultivă stiluri componistice de mult părăsite, readucând la viaţă practici estetice interpretative uitate şi folosindu-se de instrumente de epocă recondiţionate sau reconstruite. În felul acesta, „piaţa" contemporană muzicală se arată a fi de o nesfârşită varietate şi bogăţie, în care **diversitatea** este elementul definitoriu absolut. Şi rolul **concertmaestrului** în orchestra modernă, indiferent de mărimea ei, devine chiar mai important decât în cea romantică. Ca o întoarcere în timp la epoca barocă şi la cea clasică, primul violonist trebuie să aibă solide cunoştinţe despre stiluri pentru că repertoriul standard al unei orchestre simfonice moderne are astăzi un diapazon extrem larg, incluzând lucrări preclasice, clasice, romantice sau de ultimă generaţie, mergând până la muzica experimentală, fiecare caracterizate de anumite particularităţi stilistice; în modul în care **concertmaestrul** indică articulaţiile, trăsătura

https://biblioteca-digitala.ro

de arcuş, maniera *vibrato*-ului, digitaţiile speciale, stă mare parte din reuşita interpretării.

O premieră absolută a secolului XX este admiterea femeilor ca membri ai orchestrei. Femeile au cântat dintotdeauna pentru propria plăcere, în cadrul familial sau în saloanele mondene, dar să cânte pentru a-şi câştiga existenţa nu era compatibil cu un bun renume în societate.[1] În România anilor '40 încă mai domnea această prejudecată.[2] Ultimul bastion european al acestei anomalii, *Wiener Philharmoniker*, a cedat doar acum câţiva ani [*sic*]. Mai mult decât atât, în ultimele decenii femeile au fost admise în cel mai important post al orchestrei, acela de **concertmaestru**. Astăzi este deja un lucru obişnuit ca orchestrele să fie conduse de femei. La această tendinţă generală s-a raliat cu mare greutate şi Filarmonica „George Enescu" prin numirea în 1989 a **primei femei concertmaestru** din istoria de peste 120 de ani, la acea dată, a instituţiei.[3]

Apariţia orchestrei simfonice în România

Racordarea culturii muzicale de pe teritoriul actual al României la cultura muzicală european-occidentală poate fi socotită ca realizată odată cu înfiinţarea **Societăţii Filarmonice Române** din Bucureşti,

[1] Nu poate fi adus contraargumentul orchestrei de fete conduse de **Antonio Vivaldi** la *Conservatorio dell'Ospedale della Pietà* pentru că era vorba de un mod în care Republica veneţiană educa fetele rămase orfane sau a căror familie nu le putea întreţine, cele talentate continuând să cânte în orchestră şi după perioada de educaţie.

[2] Mărturia doamnei **Aniela Beldi** (1925-2007), profesoara **Andei Petrovici**. Dânsa povestea că familia ei (o familie foarte bine situată social) nu fusese de acord ca ea să studieze la Conservator şi să-şi facă meserie din cântatul la vioară.

[3] Este vorba despre **Anda Petrovici**, autoarea acestui studiu.

https://biblioteca-digitala.ro

prin semnarea actului constitutiv din 29 aprilie 1868. Acest act crucial de cultură s-a produs la iniţiativa lui **Constantin Esarcu** (1836-98) - om de ştiinţă, animator al societăţii culturale *Atheneul Român* - şi a lui **Eduard Wachmann** (1836-1908) - compozitor, profesor de armonie şi dirijor -, care avea să conducă destinele **Filarmonicii** aproape patru decenii (1868-1906).

Ampla monografie ***Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti (1868-1968)***, scrisă de **Viorel Cosma** cu ocazia centenarului celei mai importante instituţii muzicale din România, explică în cel mai mare detaliu procesul modernizării culturii muzicale în societatea românească, căci un mic citat rezumă enorma semnificaţie a creării **primei orchestre simfonice româneşti**: „'Nu aveţi orchestră bună?' îi va spune **Richard Wagner** lui **Grigore Ventura** în 1868. 'Ei bine, Domnul meu, nu sunteţi încă civilizaţi!'"[1]

Într-adevăr, lungul drum spre „civilizaţie" începuse în Principatele Române mult prea târziu: cele două *Conservatoare de muzică şi declamaţiune* fuseseră înfiinţate abia în 1860 la Iaşi şi în 1864 la Bucureşti. Prea puţini erau „ai noştri tineri" şcoliţi în străinătate pentru a deveni muzicieni, dar şi mai puţini dintre ei au fost ca **Wachmann**, dispuşi să se întoarcă şi să se înhame la a construi ceva acasă pe baza noilor idei aduse de la Paris. De aceea, începuturile primei orchestre simfonice din România sunt legate de numele unui număr însemnat de instrumentişti străini (în general era vorba de muzicieni născuţi în Imperiul austro-ungar şi şcoliţi la Viena), care fie că trăiau deja la Bucureşti şi cântau în teatrele capitalei, fie că au venit special, încurajaţi de faptul că noul domnitor al Principatelor era un prinţ german, viitorul rege Carol I; printre aceştia s-au numărat şi primii

[1] VIOREL COSMA, *Filarmonica „George Enescu" din Bucureşti (1868-1968)*, pag. 14.

https://biblioteca-digitala.ro

concertmaeştri ai orchestrei **Societăţii Filarmonice Române**: **Ludwig Anton Wiest** (1819-89) şi **Eduard Hübsch** (1833-94).

Eduard Hübsch, rămas în istoria muzicii româneşti drept părintele muzicii militare româneşti şi autorul Imnului regal al României[1], a fost şi unul dintre intelectualii militanţi în susţinerea ideii de înfiinţare a unei orchestre simfonice. Într-un amplu articol publicat în ziarul *Românul* din 3 decembrie 1866, el scria:

> „Naţiunea română a ieşit din starea provizorie atât în intru (înlăuntru – n.n.), cât şi în afară. Şi pentru ca naţiunea română să ajungă la rangul care-i este destinat şi [pe] care-l merită pe lângă naţiunile civilizate ale Europei, trebuie să se silească să le ajungă în toate şi la această operă tot Românul trebuie să puie o mână energică, lucrând cât va putea mai mult în cercul ocupaţiunii sale. [...] În toate ţările civilizate din Europa... există societăţi filarmonice încă de mult, care au scopul să facă a intra simţul muzical în popor şi a-l face să audă operele marilor compozitori. Aceste societăţi filarmonice s-au întins şi mai mult; văzând că poporul neavut nu poate să participe la aceste concerturi, neavând mijloace, au organizat concerturi poporare."[2]

[1] La concursul organizat în anul 1862 pentru alegerea Imnului României, a fost reţinută compoziţia lui **Eduard Hübsch** intitulată *Marş triumfal şi primirea steagului şi a Măriei-Sale Prinţul Domnitor*. În anul 1881, cu prilejul încoronării regelui Carol I, un text nou, scris de **Vasile Alecsandri**, a transformat *Marşul* lui **Hübsch** în *Trăiască Regele*, care devenea imnul de stat al României, fiind intonat pentru prima dată în 1884. Acordurile lui s-au auzit în România până în 1947. http://ue.mae.ro; accesat pe 19 aprilie 2009.

[2] V. COSMA, *Filarmonica „George Enescu"*, pag. 15.

https://biblioteca-digitala.ro

Primul concert al nou înfiinţatei orchestre simfonice a avut loc pe 15 decembrie 1868[1] „la 1 oră după amiaza" şi a avut următorul program:

- Uvertura din *Coriolan* de **Beethoven**
- *Nocturna* din *Visul unei nopţi de vară* de **Mendelssohn**
- Simfonia nr. 3 în Mi benol major de **Haydn**
- Uvertura din *Flautul magic* de **Mozart**
- *Andante con moto* de **Mendelssohn**
- Simfonia nr. 6 în Fa major (*Pastorala*) de **Beethoven**[2]

Ca o ciudăţenie poate fi amintit faptul că în anii de pionierat ai Societăţii Filarmonice, singurii solişti au fost cei doi **concertmaeştri**, probabil dintr-o lipsă de bani cronicizată şi nevindecată până astăzi [*sic*]. Tot **Wiest** şi **Hübsch** au dus pe umeri şi bogata activitate camerală a societăţii, căci este instructiv de ştiut că, pe vremea aceea, programele concertelor simfonice erau împănate cu lucrări camerale (cvintet, septet, octet), ce se cântau alături de lucrările orchestrale.

Neobosita lor activitate de educare a muzicienilor, cât şi a publicului românesc, a fost secondată şi continuată de o serie de violonişti dăruiţi, muzicieni compleţi, care aproape toţi au îmbrăţişat şi cariera pedagogică, reducând decalajul faţă de cultura muzicală occidentală şi

[1] Pe 15 decembrie 2008, „la ora 19" (pentru că era zi de luni, altfel s-ar fi respectat şi „la 1 oră după amiaza"), orchestra Filarmonicii „George Enescu" din Bucureşti, succesoarea primei orchestre simfonice din România, a sărbătorit o sută patruzeci de ani de la acest prim concert, cântând sub bagheta maestrului **Cristian Mandeal** următorul program: Uvertura *Coriolan* de **Beethoven**, *Poema Română* de **George Enescu** şi Simfonia a IX-a de **Beethoven**.

[2] V. COSMA, *Filarmonica „George Enescu"*, pag. 22.

https://biblioteca-digitala.ro

creând valoroasa şcoală de vioară românească. Arhivele au păstrat numele lor, ce trebuie citite cu evlavie: **Toma** (**Thomas**) **Micheru** (1858-92), **Rudolf Malcher** (1879-1967), **Gheorghe Enacovici** (1891-1965), **Socrate Ioan Barozzi** (1893-1973), **Bernard Metzner** şi **Adolf Menaszes**, **Alexandru Teodorescu** (1896-1988), **Gheorghe Niculescu**, **Anton Adrian Sarvaş** (1896-1973), **Ionel Geantă** (1913-1980).

O pleiadă de muzicieni entuziaşti s-au perindat în fruntea primei orchestre simfonice permanente româneşti: **Eduard Wachmann** a condus-o din 1868 până în 1906; lui i-a succedat **Dimitrie Dinicu** (1868-1936), iar acestuia, din 1920, **George Georgescu** (1887-1964), dirijor remarcabil, elev al lui Arthur Nikisch şi Richard Strauss.

În perioada lungului directorat al lui **George Georgescu**, repertoriul s-a modernizat, iar Filarmonica a intrat în circuitul muzical internaţional, prin participarea la primele turnee peste hotare şi invitarea unor mari personalităţi ale lumii muzicale interbelice, precum: Jacques Thibaud, Pablo Casals, Igor Stravinski, Enrico Mainardi, Alfred Cortot, Maurice Ravel, Richard Strauss, Yehudi Menuhin, Herbert von Karajan.[1]

Exemplul Bucureştiului avea să fie urmat la mare distanţă în timp. La Iaşi, al doilea oraş al Principatelor, după o tentativă nereuşită (1868), abia în 1918 este fondată Filarmonica „George Enescu", ca o scurtă reverberaţie a activităţii muzicale din timpul marii retrageri (1916-18) pricinuite de Primul război mondial. Filarmonica din Iaşi, ca instituţie cu activitate permanentă, are însă concertul inaugural la 9 octombrie 1942, sub bagheta lui **George Enescu**.[2]

[1] www.fge.org.ro
[2] www.filarmonicais.ro

https://biblioteca-digitala.ro

La Cluj, tradiţia activităţii simfonice datează de la începutul secolului al XIX-lea, fiind întreţinută succesiv de asociaţii ca „Orchestra Teatrului Maghiar" înfiinţată în 1792, „Societatea de Muzică", „Cercul de Muzică". În perioada interbelică a existat o adevărată emulaţie în organizarea de evenimente simfonice de către orchestrele Operei Române (înfiinţată în 1919), a Teatrului Maghiar şi de către o orchestră susţinută de comunitatea evreiască a oraşului, numită „Orchestra Goldmark". Abia în 1947 a avut loc prima tentativă de înfiinţare a unei instituţii de concert, Filarmonica „Ardealul", care, deşi a avut o existenţă efemeră de doar două stagiuni, a creat premisele reuşitei de mai târziu. Actuala filarmonică a fost fondată în toamna anului 1955 sub denumirea de „Filarmonica de Stat Cluj", ca o instituţie artistică dedicată exclusiv concertelor; avea şaptezeci şi cinci de muzicieni în orchestra simfonică şi douăzeci de instrumentişti în ansamblul de muzică populară. Sub direcţia iniţială a dirijorului **Wilhelm Demian**, s-a realizat o selecţie prin concurs a membrilor proaspetei instituţii, comisiile fiind prezidate de către marele dirijor **Antonin Ciolan** (1883-1970), cu participarea celor mai reputaţi specialişti clujeni ai epocii. **Ciolan** a fost numit dirijor principal al orchestrei simfonice, dirijând primul concert al acesteia pe data de 4 decembrie 1956. La începutul anului 1956, el preluase şi funcţia de director al Filarmonicii.[1]

La Timişoara, înfiinţarea Filarmonicii „Banatul", în anul 1947, a fost rezultatul unei intense activităţi artistice a unor societăţi şi asociaţii muzicale, precum Societatea filarmonică timişoreană (1871), Asociaţia „Amicii muzicii" (1920); în timp a fost cunoscută şi sub denumirile de Societatea filarmonică „George Enescu" (1945), Societatea

[1] www.filacluj.ro

https://biblioteca-digitala.ro

filarmonică „Banatul” (1946) şi Societatea filarmonică „Amicii muzicii” (1947).[1]

Parafrazându-l pe **Richard Wagner**, „civilizarea” întregii Românii s-a realizat în cele din urmă, dar cu aproape un secol mai târziu. Astăzi, lucru lăudabil, România are cu două în plus faţă de cele şaisprezece orchestre simfonice permanente cu care a ieşit în faţa lumii în 1989. Decalajul istoric faţă de Europa occidentală se mai simte însă în disciplina ansamblurilor orchestrale, cu repercusiuni majore asupra actului artistic şi al randamentului muncii de orchestră; însuşirea textului muzical doar la repetiţii, fără un serios studiu prealabil acasă, şi individualismul propriu plaiurilor balcanice se împacă greu cu rigoarea muzicii simfonice clasice şi romantice, dominate de spiritul german al ordinii, al subordonării şi al dialecticii muzicale. Totuşi, există speranţa că printr-o educare asiduă în acest sens, încă de pe băncile şcolii, însuşirea spiritului european de muncă perfecţionistă va contribui la „arderea” deceniilor ce încă ne mai despart de cultura interpretativă simfonică occidentală.

[1] www.filarmonicabanatul.ro

https://biblioteca-digitala.ro

B I Z A N T I N O L O G I E

Gheorghiţă STROE-VLAD

TEZAUR MUZICAL ROMÂNESC DIN MUNTELE ATHOS

Cultura bizantină reprezintă un liant între cultura Orientului şi cea a Occidentului, precum şi între spiritualitatea elină şi cea modernă.

Continuitatea acestei culturi este asigurată şi după căderea Imperiului Bizantin (1453), prin dezvoltarea unor „centre de lumină" la Muntele Athos, în ţările slave şi în cele române.

O contribuţie majoră la menţinerea unităţii culturii bizantine se concretizează prin disponibilitatea Principatelor Române, „în calitatea noastră privilegiată de a fi rămas singurul popor cu formaţii de stat autonome"[1], de a sprijini material Patriarhia de la Constantinopol, precum şi mănăstirile de la Muntele Athos.

Muzica bizantină reprezintă o componentă fundamentală a culturii şi spiritualităţii ortodoxe, fiind expresia unei activităţi cultice de peste un mileniu. Sistemul de notaţie a muzicii bizantine, diferit de cel occidental, a avut o evoluţie care presupune amplificări şi simplificări

[1] Virgil Cândea – *Postfaţă*, în: Nicolae Iorga – *Bizanţ după Bizanţ*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1972, p. 256.

https://biblioteca-digitala.ro

semiotice, care au contribuit la exprimarea cât mai veridică, prin melodia notată, a mesajului religios.

O bună parte din muzica bizantină este scrisă în *notaţie cucuzeliană*, care se păstrează până la începutul secolului al XIX-lea. Acest tip de notaţie are o importanţă deosebită pentru muzica românească de cult, deoarece unele dintre documentele muzicale bizantine scrise de către români sunt caligrafiate astfel, folosind limba greacă sau română. Manuscrisele în *notaţie cucuzeliană*, răspândite în mănăstirile din Ţările Române precum şi la Muntele Athos, confirmă continuarea muzicii bizantine în această parte a lumii, practicată atât de interpreţii locali de talia lui Evstatie şi Antonie de la Putna, Iovaşcu Vlahu, Filothei sin Agăi Jipei, Mihalache Moldovlahu, Naum Râmniceanu, Duma Braşoveanu, Iosif şi Visarion de la Neamţ.[1]

Prin Edictul de la 1814 dat de Patriarhia din Constantinopol se are în vedere sistematizarea muzicii bizantine, în sensul simplificării notaţiei acesteia, ajunsă în faza de a nu mai fi descifrată. *Reforma* preconizată la Constantinopol, de către Hrisant, Grigore Levitul şi Hurmuz Hartofilax a fost adoptată imediat şi la Bucureşti, ceea ce dovedeşte necesitatea acestui demers.

Pentru spaţiul românesc, *reforma hrisantică* nu înseamnă numai simplificarea notaţiei vechilor cântări bisericeşti ci şi desăvârşirea procesului de *românire* a muzicii bizantine, în sensul apropierii melosului de sufletul şi simţirea omului din popor. Ieromonahul Macarie şi Anton Pann, sunt personalităţile care au sincronizat reformarea muzicii bizantine cu procesul de *românire* evinenţiat de apariţia lucrării lui Filothei sin Agăi Jipei, *Psaltichia rumânească* (1713). Începând cu cel de-al treilea deceniu al secolului

[1] Vasile Vasile – *Istoria muzicii bizantine, vol. I*, Editura Interprint, Bucureşti, 1997, p. 179.

https://biblioteca-digitala.ro

al XIX–lea şi până în zilele noastre, manuscrisele şi tipăriturile muzicale bizantine sunt scrise în *notaţie hrisantică*.

După descrierea generală a manuscriselor muzicale din Athos, realizată de către cercetătorul grec Gregorios Sthatis, lucrarea *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, datorată cercetătorului Vasile Vasile, apreciată recent cu Premiul Academiei Române, constituie o prezentare specializată, urmărind contribuţia românească la dezvoltarea şi diversificarea expresivităţii muzicii bizantine. Ea focalizează atenţia pe manuscrisele realizate de către psalţi români, în limbile greacă şi română, exprimând necesitatea cercetării patrimoniului spiritual athonit din perspectivă muzicologică, bibliotecile comunităţilor monahale păstrând „**documente muzicale excepţionale de la cele în notaţie ecfonetică** până la cele realizate în secolul trecut(s. a.)”[1].

Cercetătorul Gregorios Sthatis apelează la un intermediar pentru descifrarea textelor scrise cu litere chirilice, pe când autorul volumului *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos*, studiază direct textele în limba română, notate în alfabetul chirilic, modalitate de scriere a marilor cronicari români. Dacă cercetătorului grec nu i se poate reproşa faptul de a prezenta anumite manuscrise din perspectivă pan-elenă, pentru codicograful român problema comportă anumite nuanţări cu privire la descrierea documentelor din perspectiva apartenenţei naţionale, aspect care nu se impunea în epoca respectivă (Evstatie de la Putna).

Noul catalog cuprinde inventarierea, după ultimile norme codicologice, a unor „**manuscrise în bună parte necunoscute**

[1] Vasile Vasile – *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos,* vol I, p. XX

https://biblioteca-digitala.ro

cercetării muzicologice româneşti(s. a.)"[1], descoperirea unor psalţi şi copişti necunoscuţi cercetării muzicologice româneşti: Gherontie Monahul, Macarie Lăcanul, Iacov Protopsaltul, Ignatie Ierodiaconul şi alţii, semnalarea unor autori sau caligrafi români, care au scris în limba greacă, între care am aminti pe Iovaşcu Vlahul, Balasie Preotul şi pe Gherman Neon Patron, personalităţi cu o puternică implicare în cultura românească. Volumul *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos* contribuie, de asemenea, la depăşirea stadiului de considerare a unor manuscrise în limba română ca având origine slavonă, numai pentru că erau scrise cu litere chirilice.

În evoluţia muzicii bizantine pe teritoriul ţării noastre, reprezentantul care realizează tranziţia spre cântarea în limba română este Filothei sin Agăi Jipei, fapt care este dovedit de existenţa unui manuscris aflat la Muntele Athos şi Mihalache Moldovlahul, al cărui manuscris – primul *Anastasimatar* românesc, cu notaţie muzicală cucuzeliană - se găseşte la Muntele Sfânt, în mănăstirea Marea Lavră.

Lăcaşele de cult din Muntele Athos ascund între valorile lor documente de o inestimabilă importanţă istorică şi culturală, iar cercetarea lor amănunţită poate da o nouă perspectivă asupra evoluţiei spiritualităţii româneşti exprimată în limba greacă bisericească şi română.

Schitul Prodromul – ctitorie a călugărilor moldoveni – se remarcă între lăcaşurile de cult athonite prin „potenţialul spiritual, duhovnicesc şi cărturăresc, dispunând de o bibliotecă ce depăşeşte cu mult 6000 de unităţi, printre ele numărându-se cărţi rare din trecutul cultural românesc, dar şi **tipărituri muzicale româneşti şi greceşti şi**

[1] *Idem,* p. XXIII

https://biblioteca-digitala.ro

mai ales manuscrise muzicale (s. a.)".[1] Aici a desfăşurat o bogată activitate didactică Nectarie Schimonahul, cel care a călăuzit drumul multora dintre psalţii preocupaţi de alcătuirea, interpretarea şi scrierea cântărilor bizantine în mai multe limbi: română, greacă, bulgară, sârbă etc. Între documentele păstrate la schitul Prodromul se află copia *Psaltichiei rumâneşti* aparţinând lui Filothei sin Agăi Jipei, manuscris realizat în anul 1717 şi foarte multe dintre documentele cuprinzând vasta creaţia a lui Nectarie considerat chiar de greci ca „al doilea Cucuzel".

Schitul Lacu reprezintă un important centru de afirmare a spiritualităţii româneşti, unde şi-au desfăşurat activitatea monahi, cântăreţi, creatori şi copişti al căror nume ar fi rămas poate necunoscute fără cercetarea amănunţită şi avizată a bizantinologului Vasile Vasile asupra unui fond la care nu a mai avut acces direct un alt cercetător român. Investigarea acestui preţios fond, aflat în chiliile schitului, dar mai ales cel aflat în fondul bibliotecii Mănăstirii Sfântul Pavel, scoate la iveală alte valori muzicale inedite şi numele altor impotanţi psalţi români.

În vecinătatea mănăstirii Vatoped se află trei chilii româneşti: **Sfântul Gheorghe-Colciu**, **Naşterea Sfântului Ioan Botezătorul** şi **Sfântul Ipatie,** în care sunt depozitate manuscrise muzicale din secolele al XIX-lea şi al XX-lea, care dovedesc preocuparea constantă a călugărilor români pentru scrierea şi interpretarea melodiilor liturgice. Aici autorul a beneficiat de cunoaşterea directă a unuia dintre ultimii descendenţi ai puternicei şcoli a lui Nectarie Protopsaltul.

Bizantinologului Vasile Vasile este primul cercetător român care fişează la faţa locului lucrările muzicale de cult de la aşezămintele

[1] Vasile Vasile – *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos,* vol I, p. XIV

https://biblioteca-digitala.ro

monahale greceşti: Sfântul Pavel, Stavronikita, Simonpetra, Iviron, Dohiariu, Dionisiu, Grigoriu, Caracalu, Cutlumuş şi altele, creaţii care vor „**necesita prezentări detaliate utile nu numai pentru a urmări evoluţia muzicii de cult la românii aflaţi dincolo de graniţele ţării, ci şi a vieţii muzicale în genere şi a creaţiei liturgice în cea mai autentică tradiţie bizantină (**s. a.**)**”[1].

Lucrarea *Tezaur muzical românesc din Muntele Athos* poate reprezenta un interes aparte pentru istorici, aceştia descoperind aspecte inedite din viaţa şi activitatea unor domnitori români care au sprijinit puternic, de-a lungul vremii, aşezămintele monahale athonite, amintirea lor fiind păstrată în picturi murale, portretele lor „veghind la viitorul ortodoxiei”[2]:

- Neagoe Basarab – Mănăstirile Dionisiu şi Cutlumuş;
- Constantin Brâncoveanu – Mănăstirea Sfântul Pavel;
- Alexandru Lăpuşneanu – Mănăstirile Dohiariu şi Caracalu;
- Ştefan cel Mare, Alexandru Lăpuşneanu, Vasile Lupu şi Antioh Cantemir – Mănăstirea Zografu;
- Ştefan cel Mare – Mănăstirile Zografu şi Vatoped;
- Mihai Viteazul – Mănăstirea Simonpetra etc.

Tezaur muzical românesc din Muntele Athos constituie un demers valoros pentru recuperarea şi cunoaşterea unor segmente ale spiritualităţii noastre, datorită abordării din perspectivă ortodoxă şi naţională a unei părţi din patrimoniul muzical românesc, lucrarea cercetătorului Vasile Vasile reprezentând „**un instrument de strictă necesitate pentru continuarea investigării muzicii bizantine practicată de români**”[3].

[1] *Idem*, p. XVII
[2] *Idem*, p. XVIII
[3] *Idem,* p. XXXI.

https://biblioteca-digitala.ro

R E C E N Z I I

Florin Bucescu

Monografia *Alexandru Zirra* de Vasile Vasile

Apariţia unei monografii se specialitate constituie un eveniment important astăzi, mai ales când acest gen de apariţii este tot mai rar, fie şi la edituri de mare prestigiu. Afirmaţia se referă şi la volumul de muzicologie publicat în 2005 de Vasile Vasile care şi-a propus nobilul scop de a face „un act de dreptate" faţă de memoria profesorului şi compozitorului român Alexandru Zirra. „Încercarea de faţă îşi propune a fi un act reparator pentru „necunoscutul Zirra şi pentru creaţia şi activitatea sa" (p.7) – cum declară autorul monografiei cu francheţe.

De altfel, sintagma *„necunoscutul Zirra"* poate fi considerată de această dată un *leit-motiv* muzicologic, deoarece apare nu numai ca subtitlu al primului capitol intitulat *Un destin închinat muzicii româneşti* (p. 5 - 23), ci, revine obsesiv la fiecare capitol al monografiei, demonstrând de fiecare dată că personalităţii acestui ilustru „necunoscut" nu i s-a acordat atenţia meritată, rămânând până azi într-un con de umbră, atât pentru muzicologie cât şi pentru viaţa artistică, în care poemele sale simfonice, simfoniile şi operele nu –i-au găsit locul meritat. Aceasta nu înseamnă că nu s-a scris nimic despre muzicianul Al. Zirra, şi-n acest sens Vasile Vasile citează contribuţiile

https://biblioteca-digitala.ro

publicistice ale lui Alexandru Schmidt, Alexandru Cosmovici, George Pascu şi Gheorghe Ciobanu, precum şi lucrările simpozioanelor de la Bucureşti (1983), Iaşi etc organizate cu prilejul comemorării centenarului Zirra. Numai că la unul din aceste simpozioane s-au reluat vechi şi nejustificate acuzaţii împotriva lui Zirra, ceea ce l-a făcut pe etnomuzicologul şi bizantinologul Gh. Ciobanu să conchidă cu amărăciune la sfârşitul simpozionului: „Bietul Zirra! Noi ne-am adunat să-l dezgropăm şi din păcate îl îngropăm cu douăzeci de metri mai adânc".

Parcurgând atent paginile lucrării lui Vasile Vasile, în total 418, în afara celor trei foi cu ilustraţii foto, cititorul constată că se află în faţa primei mari contribuţii muzicologice româneşti dedicată vieţii şi activităţii creatoare a muzicianului Al. Zirra . Pagină de pagină, autorul monografiei analizează ipostazele creaţiei maestrului, demonstrând că aceasta ocupă un loc important în cultura naţională, alăturându-se celor semnate de muzicienii care i-au fost contemporani: Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Marţian Negrea, Paul Constantinescu, George Enescu.

Prin această monografie, Vasile Vasile lansează şi un semnal privind necesitatea reconsiderării creaţiei muzicale autohtone, în general, a revalorificării editoriale a operelor compozitorilor mai vechi precum şi a interpretării acestora. Altfel, un secol şi jumătate de intense eforturi depuse pentru crearea muzicii culte naţionale, se vor preface în cincisprezece decenii de timp pierdut. Pentru a evita o asemenea situaţie, trebuie şters „colbul" de pe creaţiile culte laice şi religioase ale compozitorilor înaintaşi (Al. Flechtenmacher, E. Wachman, Ciprian Porumbescu, Eduard Caudela, G. Musicescu) şi ale celor de mai târziu şi reactualizate pe diverse căi. În grupul compozitorilor din prima jumătate a secolului XX se înscrie şi numele lui Alexandru Zirra, unul din cei mai importanţi creatori muzicali din spaţiul moldav, spaţiu care a germinat triada muzicală George Enescu,

https://biblioteca-digitala.ro

Alexandru Zirra şi Mihail Jora. Depăşind limitele spaţiului iniţial, George Enescu şi-a înscris numele cu majuscule în istoria muzicii universale, ceilalţi doi devenind ctitori de seamă ai culturii muzicale moderne, dar ierarhizaţi necorespunzător.

Biografiei şi activităţii profesionale ale lui Al. Zirra le sunt dedicate în cartea lui V. Vasile primele trei capitole, al treilea intitulându-se sugestiv: *Alexandru Zirra între recunoaştere, „reabilitare" şi reconsiderare* (p. 57).

Pentru reconstituirea vieţii şi activităţii maestrului autorul a consultat o amplă şi variată bibliografie prezentată pe aproape 20 de pagini (p. 399 - 418) şi cuprinzând nu mai puţin de 331 titluri, în afară de cele din fondurile arhivistice şi colecţiile de manuscrise din Biblioteca Academiei Române, Biblioteca Naţională, Direcţia Generală a Arhivelor Statului, filiala Iaşi ş. a., unde se află documente importante referitoare la acest subiect. Unele materiale şi informaţii i-au fost oferite, cu amabilitate, cercetătorului V. Vasile de către Vlad Zirra, fiul compozitorului.

Analiza capitolului *Bibliografie* demonstrează între altele că Al. Zirra a fost unul dintre cei mai importanţi jurnalişti muzicali din prima jumătate a secolului XX, de la acesta păstrându-se peste patruzeci de studii, articole şi cronici publicate în diverse ziare şi reviste ale vremii.

Lucrarea menţionează şi alte publicaţii ale muzicianului moldovean, precum *Tratatul de armonie* (1928) sau *43 de coruri pentrul uzul şcoalelor secundare, normale, profesionale, seminarii* (Craiova, 1928). Partiturile care conţin marile compoziţii instrumentale şi vocal dramatice ale lui Al. Zirra nu au fost publicate vreodată, unele fiind pierdute, iar altele aflându-se în biblioteci şi arhive menţionate de biograful muzicianului, la Biblioteca Academiei păstrându-se partituri

https://biblioteca-digitala.ro

neînregistrate de pe vremea lui Mihail Roller, care era atunci şeful fiului compozitorului.

Dar şi autorul acestei ample monografii este un harnic şi prolific muzicolog, posesor a două doctorate (în muzică şi în pedagogie), care desfăşoară de mai bine de trei decenii o intensă activitate publicistică de cercetare, publicând atât în reviste, cât şi în volume separate, din care citäm: *Profiluri de muzicieni români* (vol. I, 1986 şi vol.II şi III achiziţionate de UCMR), *Pagini nescrise din istoria pedagogiei şi a culturii româneşti* (1995), *Istoria muzicii bizantine şi evoluţia ei în spiritualitatea românească* (vol. I şi II, 1997), *Nectarie Protopsaltul Sf. Munte Athos*, *Cântările Sfintei Liturghii* (Ediţie îngrijită de Vasile Vasile, 2004), *Tezaur muzical românesc la Muntele Athos* (vol. I. 2007 şi vol. II 2008, în curs de tipărire fiind cel de-al treilea volum), lucrare încununată recent du Premiul Academiei Române. Este evidentă paleta largă a preocupărilor sale ştiinţifice, care cuprinde atât istoria muzicii româneşti, cât şi bizantinologia, pedagogia şi etnomuzicologia.

In monografia „*Alexandru Zirra*", selectând şi sistematizând uriaşul material informativ de o mare diversitate, obţinut într-o lungă perioadă de cercetare, Vasile Vasile şi-a propus şi a reuşit să prezinte problemele esenţiale ale unui asemenea demers ştiinţific fără a cădea în păcatul cantonării în amănuntul nesemnificativ sau al inventării unor explicaţii subiective şi fără susţinere documentară.

Discursul muzicologic al monografiei a fost organizat în unsprezece capitole nenumerotate şi inegale, pe parcursul cărora se observă nonconformism, curajul propriei opinii şi abordarea liberă a problematicii.

Amintirile unor foşti elevi ai maestrului surprind în mod plăcut pe cititor, dând discursului atractivitate şi cursivitate: „Severul profesor

https://biblioteca-digitala.ro

de armonie din clasele Conservatorului (din Iaşi, n. n.) era în viaţa de toate zilele un om de o neobişnuită căldura sufletească, un muzician de o multilaterală formaţie intelectuală" (Emanuel Elenescu). „Ştiinţa lui Zirra era imensă. Arta lui pedagogică era neîntrecută" (Dumitru Bughici). „Ne sfătuia să ne lărgim orizontul şi să adâncim anumite reguli clasice" (Jean Bobescu).

După primele trei capitole ale monografiei cu un evident aspect introductiv, urmează altele cinci care constituie miezul lucrării. În această secţiune este analizată opera muzicală a lui Al. Zirra, după cum urmează: *Creaţia lui Zirra între ideal şi realizare* (p.71- 94), *Încercare de reconstituire a debutului şi a primei etape componistice* (p. 95 -128), *Creaţia simfonică a lui Alexandru Zirra* cu subcapitolele: *Simfoniile* (p. 129 - 150), *Poemele şi suitele simfonice* (p. 153 - 200), *Poemele simfonice cu solist* (p. 201 – 211); *Muzica vocal dramatică* (p. 211 - 293).

Concluziile muzicologului Vasile Vasile vizează limbajul muzical, mijloacele de

exprimare, specificul naţional, legătura cu folclorul şi cu muzica religioasă, etc.

În cele trei simfonii, Simfonia nr. 1, *Ţărănească*, Simfonia nr. 2, intitulată, de asemenea, *Ţărănească* şi Simfonia nr. 3, *Descriptiva*, Alexandru Zirra a adoptat principiul folosirii unor melodii integrale sau a unor „motive" preluate întocmai din folclor sau „înnobilate" pentru a putea realiza *melodia în culori* (p.132), principiu care a dat naştere unor dezbateri în presa vremii, mulţi compozitori neacceptându-l, între aceştia figurând şi George Enescu.

Cercetarea atentă şi competentă a poemelor şi suitelor simfonice compuse de Al. Zirra constituie una din contribuţiile esenţiale

https://biblioteca-digitala.ro

ale monografiei luată în discuţie (57 de pagini). Analiza acestor categorii muzicale începe cu poemul *Tândală şi Păcală* (1924 -1925), continuă cu *Ţiganii, Uriel d'Acosta, Pe şesul Moldovei, Hanul Ancuţei, Suită de 10 cântece moldoveneşti, Săptămâna muzicală, Cetatea Neamţului* şi se încheie cu poemele simfonice cu solist (vioară, pian, flaut). „Pornind de la suita neoclasică, trecând prin simfonia programatică puternic ancorată în melosul românesc şi în literatura română, Zirra devine creatorul poemului simfonic românesc, atât a celui programatic, cât şi a celui cu instrument solist" - afirmă autorul aşteptatei monografii la pagina 99

În ceea ce priveşte *creaţia de operă* a compozitorului Al. Zirra, aceasta reprezintă desigur domeniul în care maestrul ieşean a obţinut succese de răsunet, mai ales prin operele *Alexandru Lăpuşneanu* şi *Capra cu trei iezi,* care i-au adus mari satisfacţii. Dar şi operele *Făclia de Paşti, Furtuna* şi *Ion Vodă Potcoavă*, sunt creaţii valoroase, însă nu s-au bucurat de reprezentările meritate.

Bun cunoscător şi admirator al creaţiei lirice a maestrului ieşean, Vasile Vasile îi acordă mai bine de optzeci de pagini de analiză muzicologică din care o bună parte este dedicată operei *Alexandru Lăpuşneanu*. Aşezată lângă *Petru Rareş* de Eduard Caudella şi de *Năpasta* de Sabin Drăgoi, lucrarea *Alexandru Lăpuşneanu* este încadrată în perioada de început a operei româneşti. Premiera din 6 martie 1941 la Bucureşti a operei a fost larg comentată de personalităţi importante ale vremii ca Mihail Jora, Emanoil Ciomac, Petru Comarnescu, Alexandru Lascarov-Moldoveanu, Filaret Barbu ş. a., citaţi ca atare în monografie.

Aprecierile laudative la adresa operei *Alexandru Lăpuşneanu* pot fi sintetizate astfel: „o lucrare dominată de o înaltă ţinută", care poartă „pecetea şcolii româneşti" (p. 237). În ceea ce priveşte *Capra cu*

https://biblioteca-digitala.ro

trei iezi, Vasile Vasile evidenţiază atât talentul componistic al lui Al. Zirra, cât şi pe cel de *libretist*, autorul reuşind să adapteze textul literar original al lui Ion Creangă, la exigenţele specifice genului vocal-dramatic, modificând adeseori sensurile originale ale povestirii marelui scriitor moldovean. George Enescu aprecia în mod deosebit opera *Capra cu trei iezi* considerând-o „foarte bine scrisă, amuzantă care are tot timpul contrastul dramatic necesar".

Ultimele capitole ale lucrării sunt dedicate activităţii de muzicologie şi de folcloristică ale lui Al. Zirra, activităţi care de asemenea au fost date uitării, ca şi o parte dintre compoziţiile sale, după anul 1946, când s-a stins din viaţă.

Aşadar, mult aşteptata monografie despre Al. Zirra a apărut la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din România prin străduinţa lui Vasile Vasile, acesta realizând, după cum declara în primele pagini, un veritabil gest reparatoriu faţă de memoria maestrului ieşean şi îmbogăţind muzicologia actuală cu o nouă şi valoroasă contribuţie.

Rezumat

Apariţia monografiei consacrate lui Alexandru Zirra constituie un eveniment important, nu numai pentru restituirea unui mare nedreptăţit, dar şi pentru că edituri de mare prestigiu nu au acordat atenţia cuvenită unor asemenea figuri ignorate de istorie.

Cele 418 pagini ale lucrării analizează evoluţia creaţiei maestrului, demonstrând că aceasta ocupă un loc important în cultura

https://biblioteca-digitala.ro

naţională, alăturându-se generaţiei enesciene: Mihail Jora, Sabin Drăgoi, Marţian Negrea, Paul Constantinescu etc.

Prin această monografie, Vasile Vasile lansează şi un semnal privind necesitatea reconsiderării creaţiei muzicale autohtone, în general, a revalorificării editoriale a operelor compozitorilor mai vechi precum şi a interpretării acestora, pentru că - susţine autorul monografiei - partiturile care conţin marile compoziţii instrumentale şi vocal-dramatice ale lui Al. Zirra nu a fost publicate, unele fiind pierdute, iar altele aflându-se în biblioteci şi arhive greu accesibile.

Autorul acestei ample monografii este un harnic şi prolific muzicolog, posesor a două doctorate (în muzică şi în pedagogie), care desfăşoară de mai bine de trei decenii o intensă activitate publicistică de cercetare, publicând atât în reviste de prestigiu, dar şi volume separate, cum ar fu: *Profiluri de muzicieni români* (vol. I, 1986 - vol.II şi III achiziţionate de UCMR şi propuse pentru tipar), *Pagini nescrise din istoria pedagogiei şi a culturii româneşti* (1995), *Istoria muzicii bizantine şi evoluţia ei în spiritualitatea românească* (vol. I şi II, 1997), *Nectarie Protopsaltul Sf. Munte Athos*, *Cântările Sfintei Liturghii* (ediţie îngrijită de Vasile Vasile, 2004), *Tezaur muzical românesc la Muntele Athos* (vol. I. 2007, vol. II - 2008) – dovezi certe ale preocupărilor sale ştiinţifice, care cuprind domenii diferite dar interferente: istoria muzicii româneşti, bizantinologie, pedagogie şi etnomuzicologie.

https://biblioteca-digitala.ro